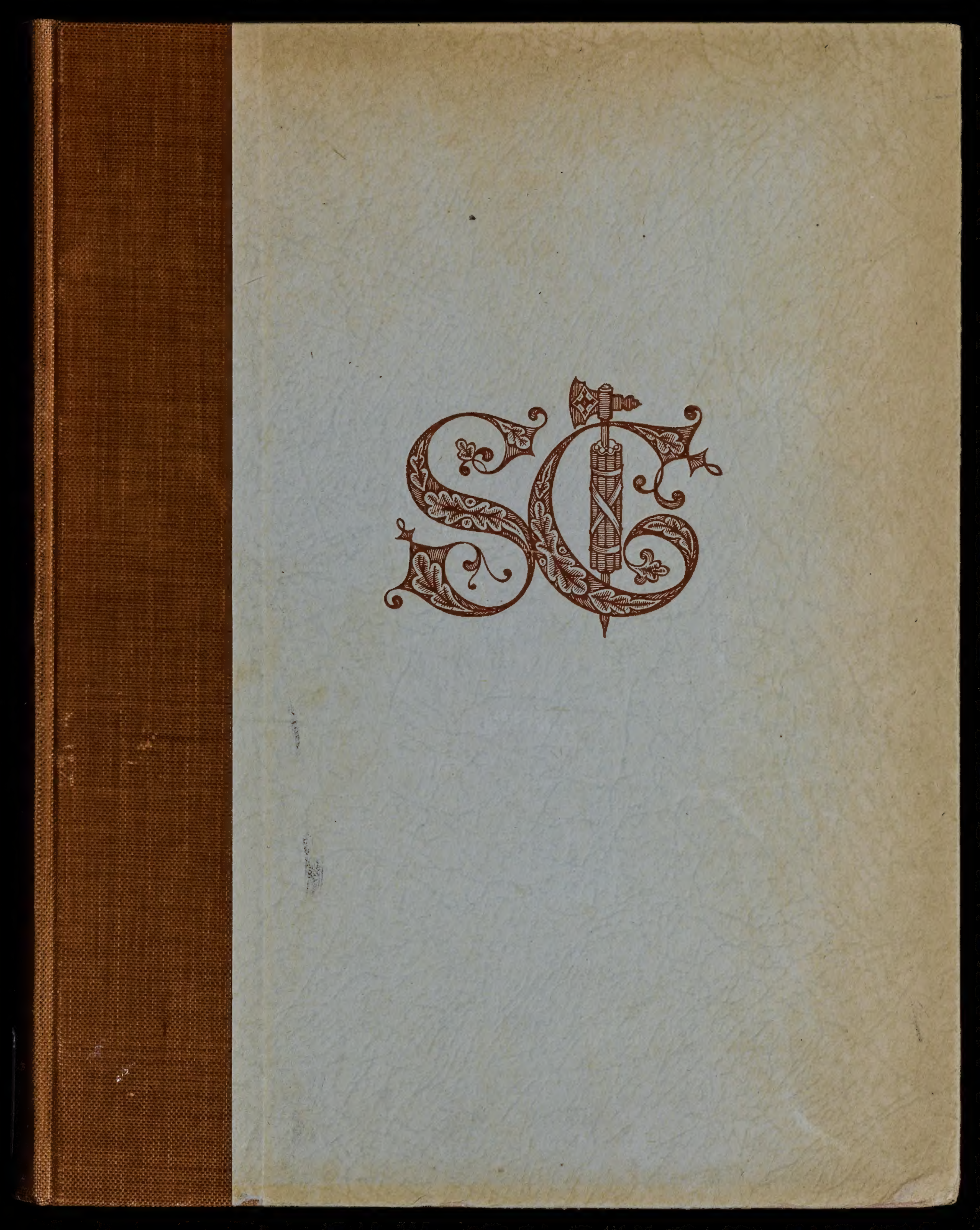
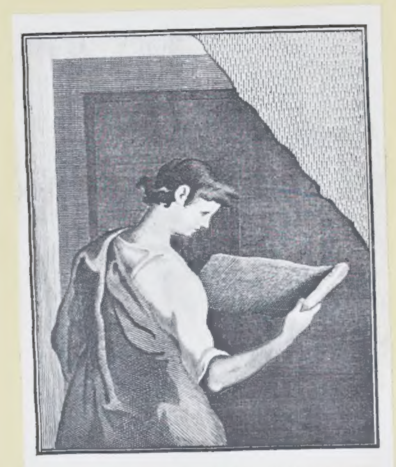
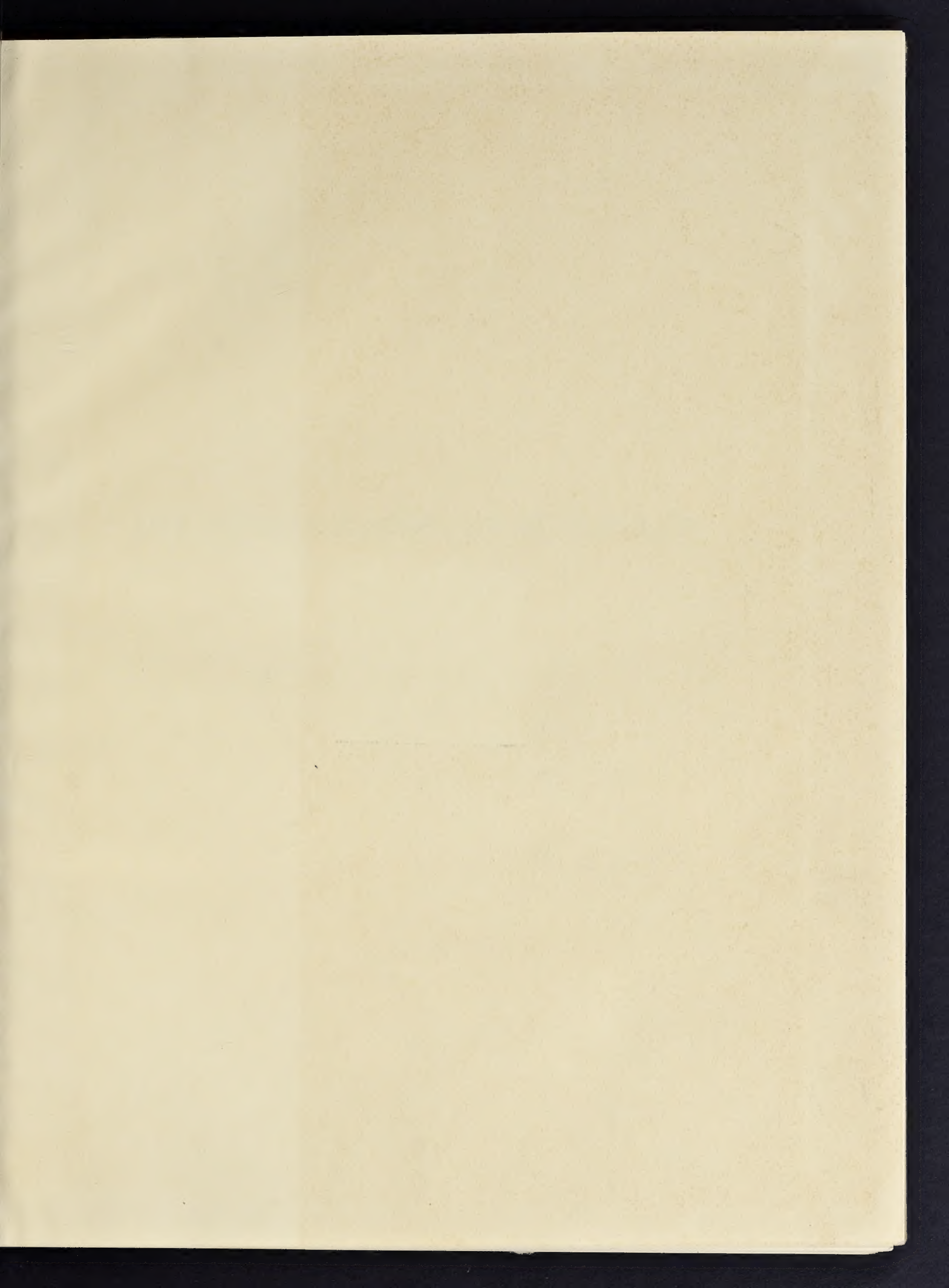
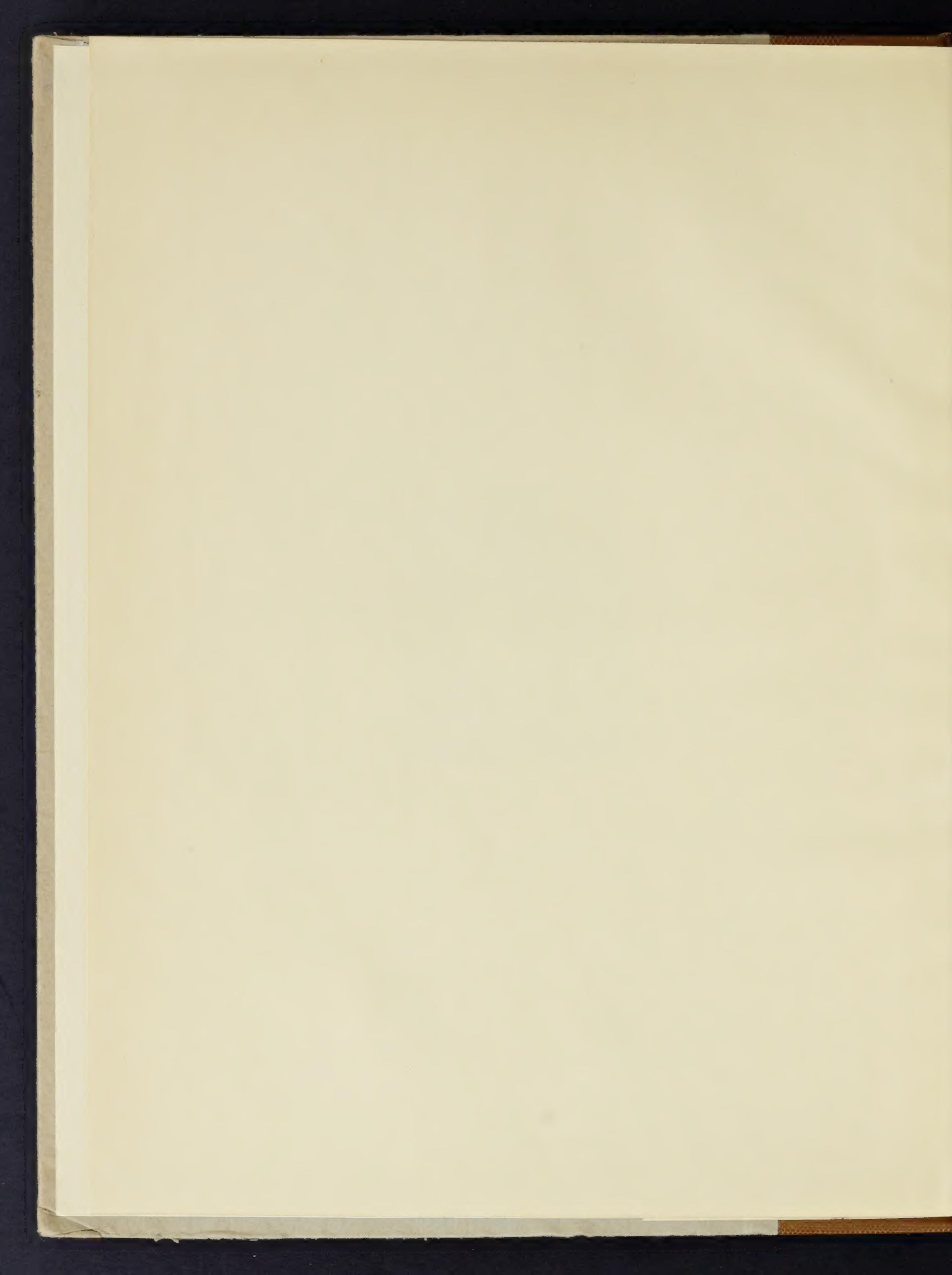
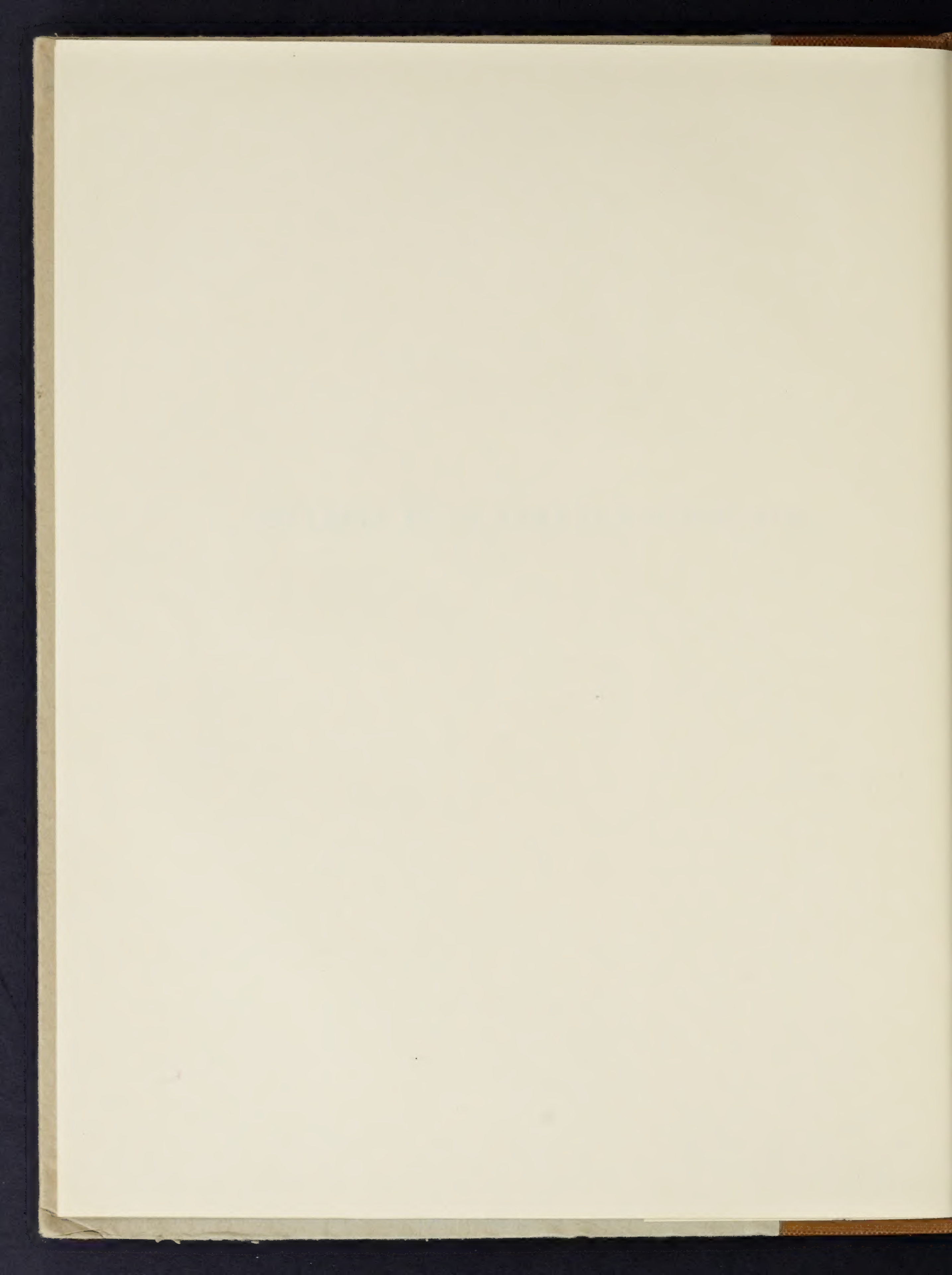








DIE BUCHMALEREI IN ST. GALLEN



ADOLF MERTON

DIE BUCHMALEREI IN ST. GALLEN

VOM NEUNTEN BIS ZUM ELFTEN JAHRHUNDERT

*

MIT 104 LICHTDRUCKTAFELN
DARUNTER 8 FARBIG

*

ZWEITE AUFLAGE



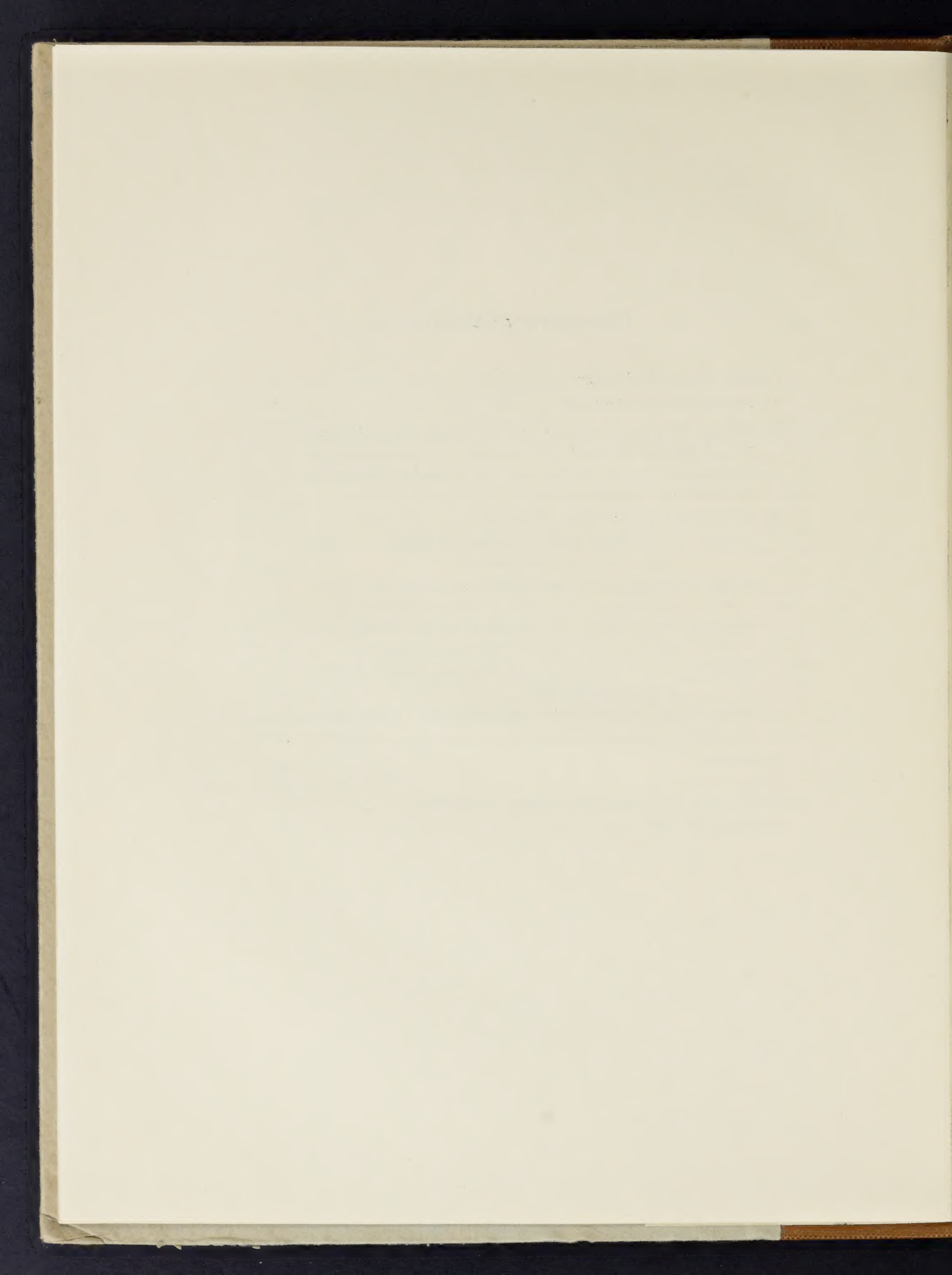
LEIPZIG / VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN / 1923

Vorwort zur ersten Auflage

Die vorliegende Arbeit ist eine wesentlich erweiterte Wiederholung meiner Dissertation über „die Buchmalerei des IX. Jahrhunderts in St. Gallen", auf Grund deren ich in Halle a/S. promovierte. Die Anregung zum Spezialstudium frühmittelalterlicher Handschriften verdanke ich meinem Lehrer Herrn Professor Dr. A. Goldschmidt, der mir auch im Verlauf meiner Arbeit wertvolle Hinweise und Ratschläge erteilte. Nachdem ich mich zuerst eingehend mit den Resten der Bibliothek der Abtei St. Maximin bei Trier befaßt hatte, um festzustellen, ob dieses Kloster die Heimat einer künstlerisch produktiven Schreibstube in karolingischer oder ottonischer Zeit sei, veranlaßte mich das rein negative Resultat dieser Untersuchungen, in dem benachbarten alemanischen Kunstgebiet nach einem positive Resultate versprechenden Arbeitsgebiet zu suchen. Sogleich offenbarte sich mir die Wichtigkeit einer Veröffentlichung über die Kunst des Klosters St. Gallen. J. R. Rahn hatte in seiner Publikation des Psalterium aureum im Jahre 1878 die Bedeutung St. Gallens gezeigt, dann aber hatten die Forschungen von F. X. Kraus, Vöge, Haseloff, Swarzenzki u. a. die Kenntnisse von der alemannischen Kunst bedeutend erweitert, ohne indessen das St. Gallische Material neu zu untersuchen. Eine flüchtige Durchsicht durch die St. Galler Bestände offenbarte mir nun unerwartete Schätze, deren Erforschung sich als ungemein interessant erwies. Ich versuche es nun in diesem Buche, ein Bild des St. Gallischen Kunstschaffens während der ca. 250 Jahre seiner Blüte zu geben. Ich habe mich bemüht, das Untersuchungsmaterial möglichst weit zu fassen und ich hoffe daher, daß mir nichts Wesentliches entgangen ist, was die Hauptresultate meiner Studien in Frage stellen könnte. Bis etwa zum Jahre 920 ist das gesicherte St. Gallische Material so reichlich, daß die Kette der Entwicklung lückenlos zutage liegen dürfte. Nach dieser Zeit aber bleibt vieles hypothetisch und manches Bindeglied muß noch gefunden werden.

Indem ich diese Arbeit veröffentliche, drängt es mich, allen den Herren, die durch ihre Anregungen und ihr Entgegenkommen meine Forschungen gefördert haben, meinen Dank auszusprechen. Außer meinem verehrten Lehrer, Professor Goldschmidt, gilt dies besonders dem Bibliothekar der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, Herrn Dr. Fäh, ferner Dr. Haseloff, Dr. Swarzenski, Dr. Köhler und Dr Zimmermann.

*



Einleitung.

Zu dem heiligen Kolumban, der als Mönch im Kloster Bangor in Irland lebte, führten den Knaben Gallus[1]) seine Eltern, damit er im christlichen Glauben erzogen werde. Als er zum Jüngling herangereift war und die Priesterweihe empfangen hatte, begleitete er unter den 12 Auserwählten den heiligen Kolumban auf seiner Missionsreise. Sie fuhren nach der Bretagne und wanderten von dort zum Hofe Childebert II., des Königs von Austrasien und Burgund. Dort fanden sie freundliche Aufnahme. Der König hätte sie gerne dauernd bei sich behalten, da die Mönche aber sich in die Einsamkeit zurückzuziehen wünschten, bat er sie, in Burgund zu bleiben. Kolumban wählte daher die rauhen Wälder des Wasgaues zum Aufenthalt, lebte dort viele Jahre und gründete u. a. Klöstern das berühmte Peterskloster zu Luxeuil. Auch Childeberts Nachfolger, als König von Burgund Theuderich II. hielt ihn in Ehren und besuchte ihn häufig. Als aber Kolumban ihm über sein zügelloses Leben Vorhaltungen machte, fiel er in Ungnade, und des Königs Großmutter, die wegen ihrer Herrschsucht berüchtigte Brunhilde, die wohl des fremden Mönches Einfluß fürchtete, überredete ihren Enkel, die Iren zu vertreiben. Da auch der fränkische Klerus wegen Streitigkeiten über die Osterrechnung gegen sie Partei ergriff, mußten Kolumban und seine Gefährten fliehen. Nun zogen sie zuerst zu Clothar II. von Neustrasien, dann zu Theodebert II. von Neustrasien, der als erbitterter Feind der Brunhilde die aus Burgund vertriebenen Mönche herzlich aufnahm. Nach längerem Verweilen an seinem Hofe wollte Kolumban nach Italien weiterwandern, doch ließ er sich vom Könige bestimmen, in seinem Lande einen Ort zur Ansiedlung zu suchen. — Der erste Versuch, sich in Tuggen nahe dem Züricher See niederzulassen, mißlang, da die Missionäre dem Zorn der Bevölkerung über ihr allzuschroffes Auftreten weichen mußten. Zu Arbon am Bodensee riet ihnen der Priester Willimar, Bregenz zum Aufenthalt zu nehmen und dort den Kampf gegen das Heidentum zu führen, das dort, abgesehen von einer dünnen Schicht von äußerlich bekehrten Christen, immer noch nicht besiegt worden war. Nach anfänglich erfolgreicher Tätigkeit konnten sich die Mönche dennoch nicht auf die Dauer den heidnischen Anfeindungen gegenüber halten. Kolumban beschloß, nach Italien zu wandern. Gallus aber konnte nicht mitreisen, da er erkrankt war und mit ihm blieben Magnus und Theodor zurück. Als er genesen war, ging er nach Arbon und wandte sich an den Priester Hiltibold, einen Diakon jenes Willimar, der Kolumban einstens beraten hatte. Gallus fragte ihn nach einem zur Ansiedlung geeigneten einsamen Platz in den Bergen, doch Hiltibold warnte ihn: „Die Wildnis ist rauh, doch reich an Wasser, die Berge sind hoch, die Täler eng und wilde Tiere bewohnen sie, Bären in großer Zahl, Herden von Wölfen und Rudel von Wildschweinen.“ Aber Gallus ließ sich nicht abschrecken und gewann Hiltibold für seinen Plan. Durch Fasten und Gebet vorbereitet, machten sie sich folgenden Tages auf die Wanderung. Schon müde vom beschwerlichen Wege kamen sie an die Stelle, wo die Steinach sich durch Felsklippen in ein breiteres Tal hinabstürzt. Das Wasser wimmelte von Fischen. Da warfen sie ein Netz aus und machten einen reichen Fang. Hiltibold entzündete ein Feuer und bereitete das Mahl. Indessen ging Gallus beiseite, um still für sich zu beten,

er strauchelte aber über einen Dornbusch und fiel hin. Hiltibold wollte ihm beim Aufstehen helfen, Gallus aber wehrte ihm und sprach die Worte des Psalters: „Dies ist meine Ruhe ewiglich, hier will ich wohnen, da ich es erwählet habe.“ Darauf band er aus den Ruten des Busches ein Kreuz und hing daran eine Kapsel mit den Reliquien der Mutter Gottes, des heiligen Desiderius und des heiligen Mauricius. Während sie nun beteten, kam ein Bär heran, durch den Rauch des Feuers angelockt. Gallus aber beschwor ihn, daß er Holz hole und aufs Feuer lege, und der Bär tat es. Dann aber hieß er ihn das Tal verlassen, und der Bär gehorchte abermals.

Also berichtet Abt Walahfrid Strabo von Reichenau in seiner Vita Sancti Galli. — Er erzählt dann weiter, wie Gallus die heidnischen Dämonen gebannt habe, wie der Heilige durch Wunder berühmt geworden sei, so daß Graf Kunzo ihn zu sich berief, damit er seine von bösen Geistern besessene Tochter heile, wie Gallus die Tat vollbrachte und nun auf Geheiß des Grafen der ganze Arbon-Gau Gallus dienstbar wurde.

Aus all diesen legendenumwobenen Berichten wird sich als historischer Kern nicht viel mehr herausschälen lassen, als daß Gallus zu Anfang des 7. Jahrhunderts eine Zelle an der Steinach gründete, und dort mit anderen Mönchen nach der Regel des heiligen Kolumban in klösterlicher Gemeinschaft lebte. Für das erste Jahrhundert der Klostergeschichte fließen die Berichte[2]) spärlich. — Jener Magnus, der bei Gallus am Bodensee zurückgeblieben war, soll diesem als Abt gefolgt sein, später aber als Missionär in Oberbayern das Kloster Füssen gegründet haben, eine Legende, die jedes historischen Fundaments entbehrt. Dann erfahren wir von dem Raubzug eines Otwin, dessen Krieger die Galluszelle ausplünderten, weil die Umwohner ihre Habe dorthin geflüchtet hatten, und abermals von einem Überfall durch Pippin den Mittleren, wahrscheinlich zwischen den Jahren 709 und 712. In der Mitte des 8. Jahrhunderts erhob Graf Waltram, der das Gebiet, in dem die Galluszelle lag, beherrschte, den Priester Otmar zum Abt und bewirkte die Bestätigung Pippins. Otmar, nach seiner Abstammung Alamanne, war vorher Pfarrherr von St. Florian in Rhätien gewesen. Er bewährte sich als hervorragender Organisator, indem er die Benediktsregel einführte und den Besitz des Klosters sicherte und wesentlich erweiterte, so daß es unter seiner Leitung bedeutend an Ansehen gewann.

Als die Grafen Warin und Ruodhar klösterliches Gelände für sich in Anspruch nahmen, wandte Otmar sich um Hilfe an Pippin. Aber dem Grafen gelang es, den Abt gefangen zu nehmen. Auf Grund von falschen Beschuldigungen des Mönches Landbert stellten sie ihn vor ein Gericht. Da er den Entlastungseid zu leisten sich weigerte, wurde er des Amtes enthoben und zuerst in einer Pfalz am Überlinger See, dann auf einer Rheininsel eingekerkert, wo er bald darauf starb. — Infolge dieses tragischen Endes spann sich um seine Persönlichkeit bald die Legende. 10 Jahre nach seinem Tode exhumierten die Mönche den auf der Rheininsel ruhenden Leichnam und überführten ihn nach dem Galluskloster. Walahfrid Strabo schildert, wie die stürmisch bewegten Wogen des Bodensees sich glätteten, wo das Schiff, das die heiligen Gebeine trug, darüber hinglitt, und daß der Wind die zu Häupten und Füßen des Sarkophags brennenden Kerzen nicht löschte. Beim Altar Johannes des Täufers in der Gallus-Basilika wurde Abt Otmar nun bestattet, doch verfiel das Grab bald der Vergessenheit. Als im Jahre 830 die Kirche fallen mußte, um einem großen Neubau Platz zu machen, trugen die Mönche die heiligen Gebeine nach der kleinen Peterskapelle und vergaßen sie dort abermals. Erst im Jahre 864 lenkten Wunder die Aufmerksamkeit wieder auf Otmars Grab, das nun in einer großartigen Feier in Gegenwart des Bischofs Salomon II. von Konstanz und des Abtes Haito von Reichenau nach der Gallus-Basilika übertragen wurde. Der Bischof ordnete nun die Verehrung Otmars als Heiligen an. Drei Jahre

später wurde mit noch festlicheren Zeremonien eine besondere Otmars-Basilika geweiht, die durch Jahrhunderte die Kultstätte des Heiligen blieb.

Der Prozeß des heiligen Otmar zeigt ihn im Kampf gegen Übergriffe oder vielleicht auch nur berechtigte Eingriffe der weltlichen Machthaber. Die St. Galler Tradition verschmilzt mit diesen Vorfällen einen Streit zwischen dem Kloster und dem Bischof Sidonius von Konstanz. Offenbar war durch die Neuorganisation der Galluszelle als Benediktinerkloster eine stärkere Zentralisierung erfolgt, durch die die wirtschaftliche Macht St. Gallens wuchs. Hand in Hand mit ihr stieg der Anspruch auf politischen Einfluß und Selbständigkeit.

Daß sowohl die geistlichen wie die weltlichen Herrscher ihre alten Rechte verteidigten, versteht sich von selbst. Es ist wohl anzunehmen, daß sie den gemeinsamen Gegner Seite an Seite bekämpften. Ihrer Übermacht vermochten die Mönche zunächst nicht standzuhalten. Otmars Nachfolger, Abt Johannes, wurde von dem Grafen und dem Bischof eingesetzt, dem nach Sidonius Tod auch der Konstanzer Sitz zufiel. Aus den zahlreichen Urkunden des Klosters aus der Zeit des Abt-Bischofs Johann, die seinen Namen nicht erwähnen, geht indes deutlich hervor, daß die Mönche den als Usurpator verhaßten Abt zu umgehen wußten. Nach Johannes Tod wählten sie einen Kloster-Geistlichen namens Walto. Der neue Bischof Egino aber setzte ihn ab, machte einen Weltpriester Werdo zum Abt und nahm selbst den Titel eines Rector Monasterii Sancti Gallonis an. Walto verließ St. Gallen, wandte sich nach der Reichenau und erhielt dort bald den Abtsitz. Vermutlich unter seinem Einfluß kam im Jahre 800 die urkundliche Verbrüderung zwischen St. Gallen und Reichenau zustande, hinter deren rein religiösen Vereinbarungen sich vielleicht ein Bündnis gegen den Bischof verbirgt. Denn auch die Reichenau kämpfte zu jener Zeit um ihre Selbständigkeit, die sie, glücklicher als St. Gallen, noch unter Karls des Großen Regierung erlangte.

Nach Werdos Tod riß Bischof Wolfleoz, Eginos Nachfolger, die St. Galler Abtwürde wieder an sich, doch glückte es diesmal den Mönchen, sich unmittelbar an Kaiser Ludwig den Frommen zu wenden, der ihre Bitte um Gewährung des Rechtes freier Abtswahl endlich erfüllte (anno 816). Der Bischof verlor damit alle Rechte auf Eingriffe in den Verwaltungsbetrieb, wurde aber mit einer jährlichen Abgabe entschädigt. Zwei Jahre darauf verlieh Ludwig dem Kloster auch die Immunität, d. h. die eigene Gerichtsbarkeit, womit es, unmittelbar der kaiserlichen Regierung unterstellt, gegen alle anderen Eingriffe gesichert wurde.

Mit Abt Gozbert begann eine neue Ära für St. Gallen. Befreit von dem Drucke der bischöflichen Vorherrschaft entwickelte das Kloster eine erfolgreiche Tätigkeit auf allen Gebieten des wirtschaftlichen und geistlichen Lebens. Ein umfangreicher Neubau der Gallus-Basilika, deren aus Frankreich bezogenen Normalplan wir noch im Original besitzen[3]), wurde im Jahre 835 in Gegenwart der Bischöfe Wolfleoz von Konstanz und Ulrich von Basel, des Reichenauer Abtes Erlebald und vieler alamannischer Großen geweiht. Wie Ratpert in seiner Klostergeschichte ausdrücklich bezeugt, darf Gozbert auch als Gründer der Klosterbibliothek gerühmt werden. Im Jahre 837 dankte er wegen hohen Alters ab. Sein Nachfolger Bernwik, der in dem Erbfolgekriege der Söhne Ludwigs des Frommen zu Lothar hielt, wurde abgesetzt, als Ludwig der Deutsche von Alamannien Besitz ergriff. Ludwig ernannte vorläufig den St. Galler Mönch Engilbert zum Abt, dann aber nach der Entscheidungsschlacht bei Fontenoy den Weltgeistlichen Grimalt, der sich trotz des anfänglichen Widerstandes der Mönche, die sich abermals um ihr Recht betrogen sahen, bald große Beliebtheit errang. In der Tat hat er für das Kloster viel geleistet. Da er als Erzkaplan und Berater Ludwigs meist bei Hofe war, überließ er zwar die Verwaltung wesentlich dem von den

Mönchen gewählten hochbegabten Dekan Hartmut, setzte aber seinen politischen Einfluß vielfach zugunsten der Galluszelle ein. So bedeuten die 30 Jahre seiner Regierung eine Zeit stetig aufsteigender Entwicklung. Von den Abgaben an den Bischof befreite er das Kloster endgültig durch eine Gebietsabtretung, während im übrigen der Grundbesitz beständig wuchs und durch Tausche abgerundet wurde. Als Grimalt sich in späteren Jahren vom Hofe zu dauerndem Aufenthalt nach St. Gallen zurückzog, baute er sich einen besonderen Abtsitz, die sog. Phalanze, die er von Reichenauer Malern ausschmücken ließ. Auch die Otmars-Basilika entstand zu seiner Zeit. Die Schreibschule hatte in ihm einen bedeutenden Förderer, da er für sich selbst viele Bücher bestellte, die nach seinem Tode dem Kloster zufielen. Hervorragende wissenschaftliche und künstlerische Arbeit wurde in der inneren und äußeren Schule von gelehrten Mönchen geleistet, unter denen Männer wie Möngal, Iso, Richbert und Rapert besondere Erwähnung verdienen.

Hartmut erhielt nach Grimalts Tod die Abtswürde und führte das Kloster die gleiche Bahn weiter. Zwar dankte er schon im Jahre 883 ab, überlebte aber noch seinen Nachfolger Abt Bernert und behielt den entscheidenden Einfluß bis zu seinem Tode im Jahre 895. — Das halbe Jahrhundert seiner Wirksamkeit sah den erblühenden Ruhm des Klosters, dessen stetige Entwickelung besonders seinem Einfluß zu danken ist. In der Buchmalerei findet diese Tatsache ihren Niederschlag, indem das bedeutendste, man kann sagen, das klassische Werk der St. Gallischen Schule, der Folchard-Psalter, Hartmut gewidmet ist. Von entscheidendem Einfluß auf das Emporblühen des Klosters waren ohne Zweifel auch die engen Beziehungen zu den Kaisern, die unter Ludwig dem Deutschen begannen, und in den Besuchen Karls III. ihren Höhepunkt fanden.

Salomon, als Bischof von Konstanz der Dritte seines Namens, wurde, nachdem Bernhard aus unbekannten Gründen vom König abgesetzt worden war, an seiner Stelle eingesetzt, eine Ernennung, die von den Mönchen mit geteilten Gefühlen aufgenommen wurde. Denn Salomon war zwar eine glänzende Persönlichkeit, aber in seinen Allüren mehr weltlicher Grandseigneur als ein Benediktiner. Bischof Salomon II. von Konstanz, mit dem er verwandt war, hatte ihn in der äußeren Klosterschule St. Gallens erziehen lassen. Seine große Intelligenz trat frühzeitig hervor und Karl III. zog ihn deshalb an seinen Hof. Zwischendurch hielt er sich zeitweilig in St. Gallen auf, und da man dort bald einsah, daß er durch seine Beziehungen Aussicht hatte, Abt zu werden, überredete man ihn schließlich, die Mönchsgelübde abzulegen. Auf seine Lebensführung hatte dieser Schritt jedoch keinen Einfluß. Er unterhielt eine Liebschaft mit einer vornehmen Frau namens Uta, die ihm eine Tochter gebar. Als Salomon später Bischof von Konstanz geworden war, gelang es ihm, seine Geliebte zur Äbtissin des Züricher Frauenmünsters zu erheben. Seine Tochter wußte er vor den Nachstellungen König Arnulfs zu schützen und vermählte sie mit einem adeligen Mann aus dem Hause der Notker, eines mit der Geschichte St. Gallens vielfach verwachsenen Geschlechts. Die Selbstherrlichkeit seines Auftretens und die souveräne Mißachtung aller Formen, die das freie Schalten und Walten hemmen konnten, vereinigten sich in Salomon mit einer Vielseitigkeit der geistigen Interessen und Betätigungen und einer künstlerischen Großartigkeit stilvoller Lebensführung, wie wir sie bei den genialen Kirchenfürsten der Renaissance bewundern. Seine Prunkliebe tritt in allen Berichten über ihn in den Vordergrund. Bei einem Gelage zu Ehren des Bischofs Hatto von Mainz war die Tafel mit kostbaren Gefäßen aus Gold, Silber und Glas gedeckt, selbst im Kloster trank Salomon aus edelsteingeschmücktem Becher und wusch sich in einem antiken Marmorgefäß. — Ein farbenfrohes Bild von dem prunkhaften Reichtum des Klosters gibt die Liste der Geschenke des Bischofs Adalbert von Augsburg in dem Verbrüderungsbuche, in das er sich im Jahre 908 eintragen ließ, zugleich ein Dokument dafür, was ein

Kirchenfürst jener Zeit mit klösterlicher Zucht für vereinbar hielt. Schenkte er doch neben goldenem und silbernem Kirchengerät, Meßgewändern, Glocken, Wachs, Wandbehängen, Baldachinen und Teppichen auch Pelzwerk, Kleider und tyrischen Purpur.

Gewiß wirkte diese Prachtentfaltung anregend auf die Künstler unter den Mönchen, zu denen auch Salomon als Dichter einer Erzählung der Begebenheiten seiner Zeit und einer Elegie auf den Tod seines Bruders gerechnet werden muß. Indessen tritt er in dieser Hinsicht weit zurück hinter Männern, wie Notker den Stammler, den Dichter und Komponist von Sequenzen, Waltram, den Verfasser von Elegien und Hymnen, Sintram, den Schreiber und Illuminator, und besonders Tuotilo, den Vielseitigen, der als Sänger und Virtuose auf Blas- und Saiteninstrumenten, als Komponist und Dichter, Maler und Architekt, Elfenbeinschnitzer und Goldschmied gleich gefeiert war. In Wechselwirkung mit dem Ruhm St. Gallens als Pflegestätte von Kunst und Wissenschaft, wuchs der Reichtum des Klosters an Landbesitz durch Schenkungen, Tausch und Kauf. Eine vielgliedrige Organisation sorgte für gute Bewirtschaftung.

Abt Salomon führte St. Gallen auf den Höhepunkt seiner Entwicklung. Indessen trug diese Glanzperiode schon in sich die Keime des Verfalls. — Denn der innere Widerspruch zwischen mönchischer Askese und künstlerischer Sinnenfreude ließ sich nicht versöhnen. Der Genialität Salomons mochte es gelingen, sich darüber hinwegzusetzen und einen kleinen Kreis hochbegabter Männer mit sich zu reißen. Indessen begegnete er bei einem Teil der Mönche heftigstem Widerstande. Die Zwistigkeiten, die nach seinem Tode die Wahl eines neuen Abtes drei Jahre hinzogen, sind wohl nur das Nachspiel der durch Salomons weltliche Lebensweise bewirkten Spaltung. Soviel sich aus den über die Vorgänge spärlich fließenden Quellen schließen läßt, war der um die Verwaltung des Klosterbesitzes verdiente Dekan Cozolt das Haupt der Opposition. Ursprünglich in gutem Einvernehmen mit Salomon geriet er bald in seinem Amt und persönlich in Konflikt mit ihm. Eine Klage wegen privater Ansprüche, die von Salomon im Jahre 914 unterdrückt worden war, brachte Cozolt nach dessen Tode vor Gericht. Der Dekan Alberich, der zu Anfang des Interregnums an Stelle eines Abtes als Kontrahent in Urkunden erscheint, unterstützte seine Klage, die dennoch abgewiesen wurde. Nach dieser gerichtlichen Entscheidung verschwinden die Namen beider Dekane von der Bildfläche und wenig später wird Hartmut zum Abt ernannt, der vermutlich der Partei Salomons angehört, mit dem ihn wenigstens seine literarischen Neigungen verbinden. Als er schon nach drei Jahren (anno 925) starb, folgte ihm Engelbert. Er trat sein Amt in schweren Zeiten an. Die Hunnen, die schon seit einem Jahrzehnt Deutschland durchstreiften und verwüsteten, kamen St. Gallen immer näher. Im Jahre 926 sah der Abt sich genötigt, kriegerische Maßregeln zu ergreifen. Er brachte die kostbare Bibliothek auf der Reichenau in Sicherheit und befestigte eine Anhöhe an der Sitter, unweit des Klosters. Dorthin zog er sich mit den kriegstauglichen Mönchen und Mannen zurück, die anderen flohen nach der Insel Wasserburg im Bodensee. Nur die fromme Klausnerin Wiborada und ein schwachsinniger Klostergeistlicher Heribald blieben zurück. Am 1. Mai erschienen die Hunnen. Sie fanden das Kloster leer von Menschen und Schätzen. In ihrer Wut darüber erschlugen sie die Klausnerin in ihrer Zelle. Den blöden Heribald[4]) rettete seine unfreiwillige Komik vor dem Tode. Während die Hunnen das Kloster durchsuchten, meldeten ihnen Kundschafter die Feste, in die sich der Abt verschanzt hatte. Da die Burg für sie uneinnehmbar war, zogen sie nach Norden ab. Die Mönche kehrten nach St. Gallen zurück. Sie bestatteten den Leichnam der Wiborada, die sie als seelige Märtyrerin verehrten. Der Schaden an den Gebäuden war nur gering. Dennoch scheint die St. Gallische Wirtschaft unter den Raubzügen der Hunnen sehr gelitten zu haben. Eine Hungersnot, die nach Ekkehart infolge der

Kriegszüge des Schwabenherzogs Burkhart eingetreten sein soll, ist wahrscheinlicher auf die Verwüstungen der Hunnen zurückzuführen.

Indessen waren diese Kriege erst der Anfang der Heimsuchungen, die St. Gallen in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts erfuhr. Unter Thieto, der nach Engelberts Abdankung im Jahre 935 die Abtsgeschäfte übernahm, zerstörte ein von einem Schüler gelegter Brand den größten Teil des Klosters, sodaß die Mönche in der nächsten Zeit ohne Wohnung und Vorräte sehen mußten, wo sie unterkamen. Nach einem eiligen Neubau war das regelmäßige Leben dennoch bald wieder im Gange. Thieto dankte im Jahre 942 zugunsten seines Bruders Kralo ab. Seine Regierung war wieder eine Zeit schwerer wirtschaftlicher Kämpfe und innerer Zwistigkeiten.

Das Kloster Pfäffers unter Salomons Regierung in Abhängigkeit von St. Gallen war unter gerichtlicher Bestätigung im Jahre 920 seinem Neffen, Bischof Waldo von Chur zugefallen. Im Jahre 949 gab Otto I. dem Kloster die Selbständigkeit und das Recht der freien Abtswahl. Offenbar hatte Kralo für St. Gallen Ansprüche auf den Besitz von Pfäffers erhoben, denn im Zusammenhang mit diesen Ereignissen fiel er bei dem Kaiser in Ungnade. Drei Jahre später sehen wir Kralo im Konflikt mit Herzog Liutolf von Schwaben während dessen Rebellion gegen den Kaiser. Er sah sich gezwungen, an den Hof zu fliehen und trotz unfreundlicher Aufnahme bis zum Ende des Aufstandes dort zu bleiben. Unterdessen ernannte Liutolf einen Bruder Kralos namens Anno zum Abt, der in den 15 Monaten seiner Regierung die Befestigung St. Gallens begann. Nach seinem Tode und Liutolfs Unterwerfung wurde durch Vermittlung des Bischofs Ulrich von Augsburg Kralo wieder als Abt in St. Gallen eingesetzt, wo er, trotz andauernden Widerstandes von seiten einiger Mönche, bis zu seinem Tode im Jahre 958 regierte.

Bei der Ernennung des neuen Abtes mochte der Wunsch, sich die Gunst des Kaisers zu erwerben, von entscheidendem Einfluß sein, denn die Mönche wählten einen Verwandten Ottos, namens Burkhart. Nach den inneren und äußeren Kämpfen fand er viel Arbeit vor. Die Finanzen waren zerrüttet und über die Nichteinhaltung der Benediktsregel waren die Klagen schon bis an den Hof gedrungen. Eine Kommission von Bischöfen und Äbten, die deshalb auf Veranlassung Ottos eine strenge Visitation abhielt, fand indessen nur wenig zu beanstanden, ja im Gegenteil, sie empfahl St. Gallen der Gnade des Kaisers, der denn auch durch eine Stiftung die Neuordnung der Wirtschaft unterstützte. Auch Bischof Ulrich von Augsburg, der in der Klosterschule aufgewachsen war, zeigte seine Anhänglichkeit durch reiche Geschenke. Unter der geschickten Verwaltung des Probstes Richer, eines Neffen des Abtes, begannen nun wieder bessere Zeiten. Burkhart dankte im Jahre 971 ab. Sein Nachfolger Notker vollendete die durch Anno begonnene Befestigung St. Gallens und gründete eine Schule für Adelige. War schon unter Burkhart mit der Erholung der Finanzen wieder größeres Wohlleben in St. Gallen eingezogen, so erinnert Notkers anspruchsvolles Auftreten an Abt Salomon, den er vielleicht bewußt nachahmte. Der Chronist erzählt, daß er sich von Edelknechten aufwarten ließ, und daß er ein großes Behältnis für wilde Tiere und seltene Vögel errichtete. In einer Zeit, in der die kluniazensischen Bestrebungen auch schon in Deutschland bedeutenden Einfluß gewannen, mußte diese weltliche Lebensweise des Abtes Entrüstung erregen. Ruodman, Mönch und bald darauf Abt auf der Reichenau, hatte als Vorkämpfer der Reformgedanken bei Hof einigen Einfluß gewonnen. Seine Beschwerden über die Nichtachtung der Benediktsregel in St. Gallen hatten den Erfolg, daß Sandrat, ein Mönch von St. Maximin bei Trier, als Reformator dorthin gesandt wurde, dessen Bemühungen aber an dem Widerstand der St. Galler Mönche scheiterten. — Abt Ymmo, der 976 Notker folgte, stellte seine Kunst- und Prunkliebe ganz in den Dienst der Kirche. Er selbst begann ein großes

goldenes Antependium für den Gallusaltar, das von seinem Nachfolger Ulrich vollendet wurde. Er ließ die Basiliken des Gallus und Otmar und den Kreuzgang mit Gemälden schmücken und für den Gottesdienst prunkvolle Gewänder anfertigen. Auch Abt Ulrich gab große künstlerische Aufträge. Vor allem errichtete er eine Kapelle zur Verehrung des heiligen Grabes, das als bunt bemaltes Gebäude in ihrem Innern nachgebildet war. Wandgemälde zeigten die Himmelfahrt Mariä und den Tod des Apostels Johannes. Die vier Altäre waren der Dreieinigkeit, dem heiligen Kreuz, Johannes und dem Bischof Ulrich von Augsburg geweiht, der hier anscheinend schon vor seiner Kanonisierung verehrt wurde. — Die 30 Jahre von Burkharts Ernennung zum Abt bis zum Tode Ulrichs sind eine Periode der Nachblüte der karolingischen Kultur St. Gallens. Neben den Äbten, von denen nur Ymmo als Künstler hervortritt, wirkte abermals eine kleine Zahl hochbedeutender Männer. Auf Ekkehart I. (gestorben anno 973), den Verfasser des berühmten Walthariliedes[5]) und eines „Lidius Charromannicus", gehen auch einige Sequenzen zurück, weiter hören wir, daß er eine Johanniskapelle in der Nähe des Klosters erbaute. Sein Neffe, Ekkehart II., war einer der hervorragendsten Gelehrten St. Gallens, wo er lange Jahre beide Schulen leitete. Er ist es, den die Herzogin Hadwig zu sich auf den Hohentwiel berief. Später lebte er am Hofe Otto II. Von seiner künstlerischen Tätigkeit erfahren wir, daß er Bücher schrieb und illuminierte und daß er am Triumphbogen der Gallus-Basilika die Dedikationsverse Ymmos in reich verzierter Schrift anmalte. In die Generation des älteren Ekkehart gehört ferner noch Notker, mit dem Beinamen Pfefferkorn (gestorben anno 975), der besonders als Arzt und Gelehrter aber auch als Maler einen Namen hatte.

Den im Jahre 990 eingesetzten Abt Gerard überschüttet der Chronist mit den schlimmsten Verwünschungen, ohne aber seine schweren Verfehlungen wirklich zu schildern. Er beschuldigt den Abt der Simonie, der Verschwendung des Klostergutes und unfrommen Lebenswandels und berichtet dann eingehend über eine Beschwerde der Mönche bei Kaiser Otto III., der den Abt zur Verantwortung ziehen wollte, aber durch von Gerard bestochene Ratgeber umgestimmt wurde. — Nach Gerards Tode im Jahre 1001 folgte in Burkhart II., einem Neffen des älteren Ekkehart, ein wahrer Musterabt, der während seiner langen Regierung nicht nur den Schaden seines Vorgängers gutmachte, sondern in Wissenschaft und Kunst St. Gallen wieder auf seine alte Höhe erhob. Diesen Ruhm teilt er mit dem dritten Notker, der bald mit dem Namen Labeo, bald mit der Bezeichnung als der Deutsche von seinen Namensvettern unterschieden wird, wiederum einem Verwandten Ekkehart I., gleich hervorragend als Dichter, Musiker, Philosoph und Philologe. Seine historische Bedeutung beruht auf seinen Arbeiten in deutscher Sprache, in die er verschiedene klassische Texte übertrug. Nach dem Urteil seines Schülers Ekkehart IV. hat er die deutsche Schriftsprache geschmeidiger als seine Vorgänger behandelt. Burkhart begleitete im Jahre 1021 Heinrich II. auf seinem dritten Römerzug. Auf dem Rückwege brach die Pest im Heere aus, der auch Burkhart zum Opfer fiel. Heimkehrende Krieger schleppten die Seuche in St. Gallen ein, wo sie viele Mönche, darunter auch Notker Labeo dahinraffte. Von Abt Thietpald (1022 bis 1034) weiß die St. Galler Tradition nur wenig zu berichten. Aus den Annalen erfahren wir von einem Besuch der Kaiserin Gisela mit ihrem Sohne, dem nachmaligen Heinrich II. Beide ließen sich in das Verbrüderungsbuch eintragen. Dieser Freundschaftsakt steht vielleicht in Beziehung mit der Stellungnahme gegen Herzog Ernst v. Schwaben, der im gleichen Jahre 1027 das Kloster verwüstete.

Von durchgreifender Bedeutung für die Entwicklung St. Gallens war die Regierung des folgenden Abtes Nortbert, der berufen war, die Klosterreform endgültig durchzuführen. Von Stablo, das unter seinem großen Abte Poppo das Musterkloster der neuen Richtung inner-

halb des deutschen Reiches geworden war, wurde er auf Wunsch des Kaisers Konrad in St. Gallen eingesetzt, wohin ihn einige lothringische Mönche begleiteten. Den alten Widerstand gegen die Reformen, der die Bemühungen Ruodmans und Sandrats vereitelt hatte, vermochte die Macht Nortberts, die ihm seine Abtswürde sicherte, nicht zu brechen, obwohl die Mönche empfinden mochten, daß der Sieg des neuen Geistes das Ende ihrer alten Kultur bedeuten werde. Denn so wenig die Stabulenser Prinzipien an und für sich künstlerischem Schaffen feindlich waren, so bekämpften sie doch gerade die weltliche Sinnenfreude, die in St. Gallen seit Salomons Zeiten zur Trägerin der Kunst geworden war. Ekkehart IV., der letzte große Erbe der künstlerischen Tradition St. Gallens, schrieb sich seinen ohnmächtigen Zorn über den kritischen Umschwung, den er erleben mußte, vom Herzen in den Klostergeschichten, in denen er Ratperts Casus Sancti Galli fortsetzte. — Seine begeisterten Schilderungen der guten alten Zeit, verliebt wie die Jugenderinnerungen eines Greises, sind wegen ihrer temperamentvollen Irrtümer und halbbewußten Entstellungen der Tatsachen eine schlechte Chronik geworden, umso reizvoller aber in ihrer unmittelbaren Frische und als Bild einer Persönlichkeit. Wir besitzen noch ein zweites Werk von ihm, den „Liber Benedictionum[6]), eine Sammlung von Dichtungen, von denen die Segnungen der Mahlzeiten dem Werke den Namen gegeben haben, interessant als kulturhistorischen Dokument, aber wegen der mühsamen Form der Hexameter mit Binnenreim literarisch ungenießbar. Ekkehart starb nach der Mitte des 11. Jahrhunderts, Nortbert leitete das Kloster noch bis zum Jahre 1072. — Unter seiner langen Regierung erstarben die letzten Nachklänge der karolingischen Kultur St. Gallens. Noch ein einziges, rückblickendes Kunstwerk entstand nach seinem Tode, die Vita Sanctae Wiboradae des Hepidannus. Eine bescheidene goldne Initiale beginnt den Text des Originalmanuskripts, auch diese ein letzter Schimmer erlöschenden Glanzes.

Das Kloster St. Gallen ist eines der wenigen Kulturzentren des frühen Mittelalters, von dessen Bedeutung wir uns auf Grund von umfangreichen Originaldokumenten eine Vorstellung machen können. Das reiche Material, das uns erhalten ist, hat in Ildefons von Arx, dem letzten Archivar des Klosters vor seiner Aufhebung, einen glänzenden Bearbeiter gefunden. Seine „Geschichten des Kantons St. Gallen“, die bis auf seine Zeit führen, erschienen in den Jahren 1810—13. Sie sind noch heute die einzige, große, zusammenfassende Darstellung dieser Materie, eine anregende, fesselnde Schilderung von bleibendem Werte. Natürlich hat sich in den letzten 100 Jahren die Spezialforschung von den verschiedensten Standpunkten der Geschichtsbetrachtung aus eingehend mit St. Gallen befaßt, sodaß sich das Bild in vieler Hinsicht erweitert und ergänzt hat. Es wäre daher von neuem eine reizvolle Aufgabe, die karolingisch-ottonische Kultur in St. Gallen monographisch zu einem Gesamtbilde zu vereinigen. Indessen muß ich mich hier mit einer Skizze begnügen, die nur den Zweck haben soll, der Buchkunst, die ich entwicklungsgeschichtlich untersuchen werde, ihren Platz im Rahmen der mannigfaltigen Kulturäußerungen anzuweisen.

Die Regel des heiligen Kolumban[7]), die Gallus in seinem Kloster einführte, war nur eine neue Formulierung der Grundsätze Komgalls, des Gründers von Banchor, der zu Kolumbans Zeiten noch das Kloster leitete. Die ungeheure Zahl von Mönchen, die dort lebten, scheint aber mehr durch die Verehrung für den Abt, der ein für sie vorbildliches Leben führte, als durch eine straff zentralisierte Organisation eine Gemeinschaft gebildet zu haben. Dementsprechend ist der hervorstechende Zug in Kolumbans Regel eine ungeheure Strenge der Askese, während die Bestimmungen für das gemeinsame Leben nur eine untergeordnete Rolle spielen. In der besseren Durcharbeitung dieser praktischen Seite lag daher wohl der größte Vorzug der Benediktsregel[8]), die Abt Otmar in St. Gallen einführte, wenigstens hören wir, daß er eine Vereinheitlichung des Klosterlebens durch diese Maßregel erreichte.

Die Hauptforderungen beider Klosterregeln waren die gleichen, nämlich Armut, Keuschheit und Gehorsam; Prinzipien, die in der Praxis nicht immer mit äußerster Konsequenz und Strenge befolgt wurden. Ja, in der Blütezeit des St. Gallischen Klosterlebens, die uns ja hier in erster Linie interessiert, sehen wir gewohnheitsmäßige und einzelne Fälle schwerer Abweichungen. Daß Mönche Privatbesitz hatten, können wir einige Male beobachten. Es kommen sogar urkundliche Vergabungen an einzelne Mönche vor. Der Lebenswandel Abtbischofs Salomons gewährt Einblicke in die Keuschheitsprinzipien seiner Zeit. Was den Gehorsam betrifft, so vermochten die weitgehenden Befugnisse des Abtes zu Strafen und Züchtigungen nicht zu verhindern, daß mißliebigen Äbten offener Widerstand entgegengesetzt wurde, und daß man sogar unter Umgehung ihrer Person Beschwerden vor den König zu bringen wußte.

In der Tageseinteilung des Klosterlebens nimmt der Gottesdienst die meiste Zeit in Anspruch. Er findet siebenmal am Tage und einmal bei Nacht statt. Die Ausdehnung der einzelnen Verrichtungen nimmt mit dem Kirchenjahr und der Länge der Tage ab und zu. Wir dürfen wohl annehmen, daß der Gottesdienst, der doch den Hauptinhalt des mönchischen Lebens darstellt, mit Pflichttreue und Ernst gehandhabt wurde. Immer jedoch scheint dies nicht der Fall gewesen zu sein. Als z. B. im Jahre 912 König Konrad den Mönchen ein Fest im Kloster bereitete, wurde der Gottesdienst schnellstens erledigt, um zu Tische zu gehen. Das üppige Mahl, das dann folgte, während dessen statt des Bibelvorlesers Gaukler und Schauspieler auftraten, war allerdings in jeder Beziehung die denkbar schwerste Verletzung der Klosterordnung. Während Ekkehart, von dem wir diese Nachrichten besitzen, an diesem Gebahren nichts auszusetzen hat, betont er in seinen Berichten aus der Zeit der Reformversuche im späteren 10. Jahrhundert bei jeder Gelegenheit die Frömmigkeit und Strenge der Zucht in St. Gallen. Unter anderem erzählt er, daß Otto I. im Jahre 972 die Mönche beim Gottesdienst überraschte. Um sich von ihrem Ernst Rechenschaft zu geben, ließ er in der Kirche laut seinen Stock fallen, aber keiner ließ sich durch diese Störung ablenken. Trotzdem ist wohl kein Zweifel daran möglich, daß die Klagen Ruodmans über die mangelhafte Disziplin in St. Gallen berechtigt waren, und daß Abt Norberts Reformen aus religiösen Gesichtspunkten betrachtet durchaus gerechtfertigt erscheinen.

In der Tätigkeit[9]) der Mönche, abgesehen vom Gottesdienst, herrschte die größte Mannigfaltigkeit. Mochte in den Zeiten des eben erst erblühenden Klosters die Landwirtschaft und die Verwaltung des Besitzes die ganze Kraft absorbieren, sodaß die Mönche sogar selbst Feldarbeiten verrichten mußten, so bot St. Gallen in seiner Blütezeit die verschiedenartigsten Möglichkeiten zu individueller Betätigung. Im großen und ganzen scheiden sich die Mönche in zwei Gruppen, von denen die eine sich mit der Verwaltung und Bewirtschaftung der Klostergüter, die andere mit Wissenschaft und Kunst befaßt, eine Scheidung, die sicher nicht prinzipiell durchgeführt war, aber notwendigerweise meistens bestand. Der größere Teil der Mönche war ohne Zweifel wirtschaftlich tätig. Die Funktionen wechselten, und wenn auch die Persönlichkeit zuweilen einem untergeordneten Posten größere Bedeutung verleihen konnte, so scheint doch eine ungefähre Rangordnung unter den Offizialen bestanden zu haben.

Der Abt hatte als Leiter des Klosters souveräne Macht über die Mönche. Wenn die Regel ihm auch gebot, sich bei älteren Brüdern Rat zu holen, so war er doch nicht an ihre Ratschläge gebunden. Sein Rang gewährte ihm erhebliche Erleichterungen der Askese. Er wohnte und speiste getrennt, ja seit Grimalts Zeiten hatte er ein besonderes Haus inne, das von seinem Erbauer prächtig ausgestattet worden war. Wie gering allerdings die Anforde-

rungen eines offenbar für seine Zeit anspruchsvollen Mannes, wie Grimalt waren, zeigt sein Vertrag mit St. Gallen, in dem er seine im Schwarzwald liegenden Güter dem Kloster übergab, sich aber dafür folgende Leistungen ausbedang: Jährlich an Geld, Kleidern oder Vieh 8 Goldschillinge, 2 Leibeigene, einen Knaben und ein Mädchen, einen reitenden Bedienten mit einem Packpferde zu seinen Reisen nach Italien oder an den Hof, im Falle, wenn er sich in St. Gallen aufhalten wolle, ein geheiztes Zimmer, doppelte Portionen an Speise und Trank, jedes Jahr 1 wollenes und 2 leinene Kleider, 3 Paar Schuhe, 1 Paar Handschuhe, 1 Kappe, 1 Bett und jedes zweite Jahr eine Bettdecke. — Der Abt war der Vertreter des Klosters nach außen gegenüber den Fürsten und dem Bischof, von denen seit dem Immunitätserlaß Ludwig des Frommen und der Abfindung des Bischofs durch Grimalt nur noch der Kaiser Eingriffsrechte hatte. Die wirtschaftlich politische Bedeutung St. Gallens verlieh seinen Leitern häufig eine hervorragende Stellung bei Hof, durch die sie auch zur Beteiligung an Kriegszügen gezwungen waren. Bei der Ausdehnung der Ländereien waren auch von Zeit zu Zeit Inspektionsreisen nötig, an denen der Abt oft teilnahm. Während dieser Abwesenheiten und wohl auch sonst häufig vertrat den Abt der Dekan, der, abgesehen von der Vertretung nach außen, wohl die gleichen Funktionen erfüllte. Er ist daher zu manchen Zeiten der eigentliche Leiter des Klosters gewesen. Wir erinnern besonders an Hartmut, der diese Stelle während der ganzen Regierung Grimalts ausfüllte und ihm dann als Abt folgte. Die nächsten im Rang unter den Offizialen sind die Pröpste, die als Vorsteher bestimmter wirtschaftlicher Komplexe in der Zahl variieren. Einer unter ihnen fungierte im Kloster selbst als Inspektor. Daneben erscheinen Pröpste, die jeder einen Teil des weiter abgelegenen klösterlichen Geländes verwalten und ganz innerhalb dieses Distriktes leben. Ihnen standen als Helfer weltliche Vögte zur Seite, die auch in den Urkunden häufig als Zeugen auftreten. Die übrigen Offizialen sind der Sacratarius, den man sich vielleicht als Aufsichtsbeamten für die Kirche und als Verwalter der Gerätschaften für den Gottesdienst zu denken hat, der Cellerarius, der die Lebensmittel kontrolliert, der Portarius, der über Ein- und Ausgehende wacht und die Verbindung mit der Außenwelt herstellt, der Hospitarius, der für Fremde und Arme sorgt, und der Cammerarius, der Kleider und Hausgerätschaften verteilt. In diesen letzteren Ämtern, die vielleicht weniger Zeit in Anspruch nahmen, begegnen uns auch Männer der Wissenschaft, wie z. B. Ekkehart der Höfling, dem sein Pförtneramt es ermöglicht haben soll, mit Frau Hadwig zu verhandeln, als sie ihn als Lehrer auf den Hohen-Twiel entbot.

Die Einflußsphäre St. Gallens war durch den ungeheuren Landbesitz[10]) des Klosters zu Salomons Zeiten sehr umfangreich. Jedoch war das Gebiet sehr zerstreut und zerrissen. Die Einkünfte des Klosters, deren starke Schwankungen wir beobachteten, stammten vorwiegend aus den vom Kloster selbst oder durch Pächter bewirtschafteten Ländereien, daneben zuweilen aus Geschenken an Naturalien oder Geld. Die Bewohner des St. Gallischen Gebiets unterstanden auf Grund der Immunität der klösterlichen Gerichtsbarkeit, die unmittelbar der kaiserlichen Jurisdiktion unterstand. Bei der Zerklüftung und weiten Zerstreuung des St. Gallischen Besitzes ist es aber schwer, sich die Handhabung vorzustellen. Die weite Verteilung des Klostergebietes hat ihren Grund in der Art des Landerwerbs, der meistens in der Form einer Stiftung auf Grund eines Prekarienvertrags erfolgte. Der Tradent gab in diesem Falle dem Kloster einen Teil seines Bsitzes oder das ganze und empfing dafür für sich und die Seinen eine Leibrente oder er behielt die Nutznießung seiner Güter auf Lebenszeit, so daß die Handlung einem Vermächtnis gleichkam. Auf jeden Fall hatte die Stiftung den Charakter einer frommen Handlung, und die Mönche verpflichteten sich zu Messen und Gebeten für das Seelenheil der Schenker. Die Fürsten und Bischöfe machten ihre Ver-

gabungen als Gunstbezeugungen und Freundschaftsbeweise gegen den Abt und die Mönche und wurden dafür als Fratres Conscripti ins Kloster aufgenommen. Wenn auch diese Geschenke kaum alle als ganz spontane Handlungen angesehen werden dürften, so bewirkten sie dennoch die Zersplitterung des St. Gallischen Besitzes. Wir sehen daher das dauernde Bestreben, durch Tausch und Kauf eine Abrundung zu größeren Komplexen zu versuchen. In Salomons Abtzeit, die auch für den Länderreichtum des Klosters innerhalb der von uns betrachteten Periode den Höhepunkt zu bedeuten scheint, hatten diese Bemühungen noch keinen großen Erfolg gehabt.

Selbst im nachmaligen Stammland St. Gallens, das sich vom Südufer des Bodensees gegen Winterthur und den Züricher See hinzieht, und dessen Hauptteile dem Turgau und Zürichgau angehören, sind die Besitzungen zwar dicht gestreut, aber noch nicht zusammengeschlossen. In ähnlich großer Häufung finden wir Güter des Klosters in einem schmalen Streifen längs dem Nordufer des Bodensees, weiter in Schwaben, zwischen der oberen Donau und dem oberen Neckar und südlich bis gegen Schaffhausen, im Donaugebiet oberhalb Ehingen und im Breisgau dicht bei Basel. Weiter stoßen wir auf einzelne Besitzungen im Elsaß, im Schwarzwald, in verschiedenen Teilen von Schwaben, im oberen Rheintal und in einem Falle am Südrand der Alpen. Die Lage St. Gallens nahe der damals wichtigsten Alpenstraße, die durch das Rheintal über die Engadiner Pässe nach dem Comersee führt, und die Herrschaft über die wichtigsten Häfen des Bodensees, Arbon und Rorschach, war ohne Zweifel von günstigem Einfluß auf das wirtschaftliche Wachstum des Klosters, das dadurch vorteilhafte Handelsbedingungen besaß. Dieser günstigen geographischen Lage verdankte St. Gallen auch die zahlreichen Fürstenbesuche. — In seinen Ländereien betrieb das Kloster alle Arten von Landwirtschaft, Getreidebau, Weinbau und Viehzucht. Sicher hat St. Gallen in dieser Hinsicht viel geleistet, von seiner seelsorgerischen Tätigkeit hören wir dagegen sehr wenig.

So hoch die Bedeutung des Gallusklosters in wirtschaftlicher Hinsicht zu bewerten ist, da wir den Eindruck gewinnen, daß es mit rührigem Geist in seinen Besitzungen Neues schuf, so verdankt es seinen Ruhm dennoch den Leistungen auf geistigem Gebiete, für die die günstigen wirtschaftlichen Bedingungen allerdings Voraussetzung sein mochten. Die äußere und innere Schule, die wichtigsten Pflegestätten von Wissenschaft und Kunst unterschieden sich nur nach ihren Schülern, indem in der inneren nur die zu Mönchen bestimmten Knaben Aufnahme fanden, während in der äußeren alle Freien erzogen werden konnten, unter denen man anscheinend in der Praxis eine Trennung zwischen Adeligen und Bürgerlichen vollzog. Zur Gründung einer getrennten Adelsschule kam es aber erst unter Abt Notker. Der Lehrplan[11]) war in beiden Schulen der gleiche. Man unterrichtete in den sieben freien Künsten und in den alten Sprachen. Lateinisch beherrschten die Mönche genügend zu wissenschaftlicher Arbeit und geläufiger Unterhaltung, die griechischen Kenntnisse waren anscheinend sehr gering. Es ist nicht möglich, sich von der Durchschnittsbildung eines im Kloster Erzogenen eine Vorstellung zu machen, da wir immer nur von den hervorragendsten Schülern hören. Hingegen besitzen wir noch reichliche Proben von den wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen einiger Mönche. Wir haben in der Übersicht über die Klostergeschichte die wichtigsten Werke schon genannt, Literaturdenkmale von unschätzbarem Werte, wenn auch nur zum kleinen Teil von künstlerischem Reiz für den modernen Leser[12]).

Noch größere Bedeutung hingegen besitzen die Reste der musikalischen Schöpfungen St. Gallens[13]). Karl des Großen gottesdienstliche Reformen bezogen sich auch auf den Kirchengesang. Er wandte sich an Papst Hadrian I., um exakte Abschriften des Gregorschen Antiphonars, das als vorbildlich galt, zu erhalten. Der Papst schickte zwei Mönche, Romanus und Petrus, mit zwei Kopien nach Deutschland. Petrus erreichte sein Ziel und entfaltete

in Metz als Lehrer eine umfassende Tätigkeit. Romanus, der auf der Reise in den Alpen erkrankte, war froh, in St. Gallen Aufnahme zu finden, wo er dank der Pflege der Mönche bald genas. Mit Erlaubnis Karls des Großen blieb er weiter dort und erfüllte seine Mission, indem er die St. Galler Mönche unterrichtete. Romanus und Petrus blieben weiter in brieflicher Verbindung und tauschten ihre Kompositionen aus. Diese bestanden in den sogenannten Jubili, melismatischen Ausspinnungen der letzten Silbe des Hallelujah. Ihre Fixierung erfolgte vermittels der Neumennotation, akzentartigen Zeichen, die zwar nicht die absolute Höhe und Tiefe eines Tones bestimmen, aber für Steigen, Fallen und Dauer Hinweise geben. Romanus erfand dazu als weitere Verdeutlichung die sogenannten Romanus-Buchstaben, die zur Angabe der Tonstärke und Geschwindigkeit, aber auch als Hilfe in den Modulationen dienten. Alle diese Schriftzeichen bedurften der mündlichen Tradition, um verständlich zu sein. Aus den Jubili entwickelte Notker Balbulus die Sequenz, indem er dem freischwebenden Gesang einen Text in Gedichtform unterschob, so daß nun dem Hallelujah ein geschlossenes selbständiges Vortragsstück folgte. Die berühmten Jubili der römischen Lehrer, die Metensis Maior und Minor des Petrus, die Romana und Amoena des Romanus, erhielten verschiedene Texte. Außerdem schufen Notker und seine Nachfolger solche Gesänge zusammen mit dem Text. Von St. Gallen aus verbreiteten sich diese Werke, so daß sie allgemein in den Gottesdienst aufgenommen wurden. Notkers berühmteste Sequenz: „Media vita in morte sumus" hat ein eigentümliches Schicksal erlebt. Sie wurde bald als Volkslied in ganz Europa gesungen und kam mit der Zeit in den Ruf zauberischer Wirkung, so daß man sie im Kriege als Beschwörungsformel gegen den Tod sang. Deshalb sah sich das Kölner Konzil vom Jahre 1316 dazu gezwungen, das Absingen des Liedes zu verbieten. Trotzdem ging es nicht verloren, wenigstens der Text findet sich noch heute in manchen Kirchenliedersammlungen. Auch ist er von Johann Sebastian Bach komponiert worden.

Als Erweiterung des Introitus der Messe entstanden die Tropen, eine Erfindung des größten St. Gallischen Musikers, Tuotilo, eine Gattung, die wie die Sequenz sich allmählich durch Europa verbreitete. Am berühmtesten war die Weihnachtstrope: Hodie cantandus est puer. Abgesehen von diesen wirklich neuen Gesangsgattungen, die in St. Gallen entstanden, boten mancherlei Feste, wie die Empfänge von Fürsten und die Einweihungsfeierlichkeiten der Kirchen, Gelegenheit zu Dichtungen und Kompositionen, die den Ruhm der St. Gallischen Musik weit in die Lande trugen. Wir besitzen noch zahlreiche Hymnen und Gesänge, deren Melodien aber wegen der Mangelhaftigkeit der Neumenschrift nicht mit Sicherheit zu entziffern sind. — Die musikalische Tätigkeit der Mönche beschränkte sich nicht auf den Gesang, wenigstens von Tuotilo hören wir, daß er auch verschiedene Instrumente spielte.

Auf musikalischem Gebiet liegen vermutlich die größten Leistungen St. Gallens, doch war das Kloster, wie wir schon sahen, auch auf allen Zweigen der bildenden Kunst produktiv. Von den architektonischen Schöpfungen können wir uns nur noch eine schwache Vorstellung machen. Der berühmte Grundriß (s. Anm. 3), der dem Bau der Gallus-Basilika zur Unterlage diente, war aus Frankreich bezogen. Er stellt den Normalplan eines Klosters dieser Zeit dar. Mit welchen Modifikationen er in St. Gallen zur Ausführung gelangte, davon können wir uns kaum mehr Rechenschaft geben. Eine sorgfältige Kompilation aller auf die Gallus-Basilika bezüglichen Angaben aus den Texten der Heiligenleben und Klosterchroniken würde allerdings vielleicht einige Schlüsse erlauben[14]). Für die anderen Baulichkeiten sind wir ebenfalls auf die Berichte angewiesen, da heute nichts mehr davon vorhanden ist. Die gewaltige Barockkirche und die übrigen Klosterbauten der Architekten Peter Dum und Ferdinand Bär, die unter den Fürstäbten Cölestin Gugger und Beda Angehrn von Hagenwil in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, haben alle frühmittelalterlichen Gebäude verdrängt.

Von Arbeiten der Monumentalplastik wissen die Quellen nichts zu berichten. Dagegen sind uns in einigen Elfenbeintafeln Werke von Tuotilos kunstgeübter Hand erhalten, besonders auf dem Einband des Evangelium Longum (Codex 53 der St. Galler Stiftsbibliothek)[15]). Dieser Bucheinband gibt uns auch eine Vorstellung von der Goldschmiedekunst St. Gallens. Das goldene Antependium der Äbte Notker und Ulrich ist wie so manches andere Kunstwerk, von dem die Geschichtschreiber berichten, für uns verloren. Auch von den Monumentalmalereien ist keine Spur mehr vorhanden. Das einzige Gebiet, auf dem wir heute noch über reiche Schätze verfügen, ist der Buchschmuck, denn ein günstiges Schicksal hat den größten Teil der St. Galler Bibliothek vor dem Untergang bewahrt, ja sogar in seiner Heimat gelassen.

Die Geschichte der Bibliothek St. Gallens[16]) beginnt mit Abt Gozbert, der als erster eine planmäßig arbeitende Schreibschule einrichtete. Trotz seiner Bemühungen umfaßte die Bibliothek um die Mitte des 9. Jahrhunderts erst etwa 400 Bände, deren Verzeichnis uns im Codex 728 der Stiftsbibliothek erhalten ist. Unter den folgenden Äbten hören wir oft von Erweiterungen der Bibliothek. Im Jahre 861 begegnet uns zum erstenmal ein Mönch mit dem Titel eines Bibliothekars. Die erste schwere Gefahr, die die Bücherei glücklich überstand, war der Hunneneinfall, vor dem sie auf der Reichenau geborgen wurde. Auch bei dem Klosterbrand des Jahres 937 wurden die Bücher gerettet. Wohl erzählen die Chronisten von allen möglichen Ereignissen, bei denen die Bibliothek kostbare Manuskripte einbüßte, von Kaisern, die sich wertvolle Werke schenken ließen, von Abt Gerard, der Sintrams Prachthandschriften verkaufte, und andere mehr, im großen ganzen aber erfahren wir mehr von ihrem Wachstum, bis gegen Mitte des 11. Jahrhunderts die Kunstbestrebungen St. Gallens erloschen. Erst zu Beginn des 13. Jahrhunderts fing eine neue geistige Blüte in St. Gallen an, der die Bibliothek erhebliche Bereicherungen verdankte, jedoch wurden damals bedauerlicherweise manche verblaßten Handschriften zerstört oder durch Reskription verunstaltet. Schwere Verluste erlitt die St. Gallische Bibliothek im 15. Jahrhundert durch das Konzil von Konstanz, während dessen Verlauf die ältesten, liturgischen und religiösen Bücher konsultiert und dann verschleppt wurden, und durch den Florentiner Gelehrten Franz Poggio, der die wertvollsten Werke römischer Klassiker entführte. Auch die Baseler Synode vom Jahre 1431 entlieh dem Kloster wertvolle Manuskripte, die nie zurückerstattet wurden. Diese Verluste führten aber allmählich zu einer vorsichtigeren Verwaltung der Bibliothek, und da unter der Regierung des Abtes Ulrich VIII. (1463—1491) wieder die Pflege von Kunst und Wissenschaft in St. Gallen einzog, war die Abtei in der schönsten Entwicklung begriffen, als mit den Kämpfen der Reformation eine neue Krisis einsetzte. Im Jahre 1530 war die Reformation in St. Gallen siegreich, und die Stadt setzte sich in den Besitz der Abteigebäude und ihres gesamten Inventars. Dann aber gewann nach der Schlacht bei Kappel (im Jahre 1531) das Kloster wieder seine Selbständigkeit, und die Bibliothek wurde mit allem anderen zurückerstattet. Der neue Abt Diethelm Blaarer von Wartensee ordnete das Kloster und die Bücherei, die nun endlich eine längere Periode der Ruhe und des Wachstums erlebte. So war zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Bibliothek zu dem stattlichen Bestand von 10000 gedruckten Bänden und 1007 Handschriften angewachsen, als im Jahre 1712 die Toggenburger sich erhoben, um sich von der Herrschaft des Klosters St. Gallen zu befreien. Im Bunde mit den protestantischen Zürichern und Bernern eroberten sie am 26. Mai St. Gallen. Bei dieser Gelegenheit wurde die Bibliothek unter Zürich und Bern aufgeteilt. Im Jahre 1718 hingegen erfolgte ein Friedensschluß zugunsten des Klosters, das seine alten landesherrlichen Rechte zurückgewann. Von Bern wurden die entführten Bücher zurückerstattet. Zürich aber gab erst im Jahre 1720 Teile der erbeuteten Bücher zurück, während noch heute eine stattliche Anzahl Bände in der Wasserkirche zu Zürich aufbewahrt wird.

Im Jahre 1758 ließ Fürstabt Cölestin im Zusammenhang mit dem Neubau der Galluskirche durch den Baumeister Peter Dum eine prächtige Bibliothek errichten, die von dem Bildhauer Wentzinger aus Freiburg, den Stukkateuren J. Georg und Mattheus Gigel aus Wessobrunn und dem Maler Joseph Wannenmacher geschmückt wurde. Diese Räume, die seitdem die Bibliothek beherbergen, leiden an einem übergroßen Reichtum an Ornamenten, die hier nicht wie in der monumentalen Kirche von der Macht des Raumes und seiner tektonischen Gliederung beherrscht werden.

Aus Angst vor dem Vandalismus der Revolution wurde im Jahre 1797 die Bibliothek in drei Teilen nach den Klöstern Mehrerau und Inst bei Bregenz und nach Füssen am Lech in Sicherheit gebracht, von wo sie im Jahre 1804 unbeschädigt in die Heimat zurückkehrte. Mittlerweile war (im Jahre 1803) der Kanton St. Gallen als Teil der Schweizer Bundesrepublik entstanden, nachdem schon im Jahre 1797 das Kloster, durch Mißwirtschaft schwer verschuldet, seine Regierungsgewalt eingebüßt hatte. Im Jahre 1805 wurde die Aufhebung der Abtei vollzogen. Seit 1846 ist St. Gallen Sitz eines Bischofs, der in einem Teil der Abtei residiert. Ein anderer Flügel dient als Regierungsgebäude. Nur in den stillen Räumen der Bibliothek verspürt man heute noch einen Hauch von dem klösterlichen Geist vergangener Zeiten. Eine Stimmung von beschaulicher Frömmigkeit und arbeitsamer Geistestätigkeit umweht die kräftigen Schriftzüge der ehrwürdigen Pergamenthandschriften, deren älteste über ein Jahrtausend der Geschichte zurückblicken. Aber rings um die Abtei dehnt sich die wachsende moderne Stadt, und die Türme und hohen Dächer der Galluskirche recken sich mühsam, um zwischen den Villen am Bergabhang und den Kasernen und Fabriken im Tale nicht ganz vergessen zu werden. Was heute den Namen der Stadt in aller Welt verbreitet, ist die Rührigkeit ihres Handels und der Industrie. Der Ruhm der wissenschaftlich künstlerischen Geisteskultur St. Gallens gehört der fernen Vergangenheit.

Kapitel I.

Die St. Galler Initial-Ornamentik vom Beginn des 9. Jahrhunderts bis etwa zum Jahre 840.

Der Übergang vom merowingischen zum karolingischen Stil, der sich in den westfränkischen Schreibschulen zum Teil noch im 8. Jahrhundert vollzieht, beginnt in St. Gallen erst nach der Jahrhundertwende und kann erst eine ganze Generation später als abgeschlossen gelten. Bis dahin ist der farbige Charakter des Buchschmuckes noch durchaus altertümlich, und auch die Schrift bewahrt noch viele merowingische Elemente. Trotzdem ist schon in dieser Übergangszeit der St. Gallische Lokalstil klar faßbar.

Die früheste bedeutende Handschrift dieses Charakters ist ein Psalterium der Züricher Stadtbibliothek Cod. Msc. C 12 (23:31 cm, 169 folia). Der Codex gehört zu den im Toggenburger Kriege (im Jahre 1712) nach Zürich entführten Büchern. Die Handschrift war schon im 12. Jahrhundert nicht mehr komplett und wurde durch folgende folia ergänzt: 7—10, 31, 83, 100—112, 127, 132, 137. Dem Psalter folgt ein liturgischer Teil mit einer umfangreichen Litanei. Der Schmuck beschränkt sich fast ausschließlich auf Initialen. Außer diesen ist nur eine Bilddarstellung vorhanden. Wenden wir uns zunächst zur Betrachtung der Initialen. Im Aufbau des Buchstabens unterscheiden wir den eigentlichen, geschlossenen Körper von den Zierformen einer spielerischen Phantasie, die den freien Raum in und um die Initiale überspinnen. Der Silhouette des Buchstabens passen sich Tier- und Pflanzenformen an. Von Tieren finden wir nur Fisch und Vogel. Die Fische bleiben im Umriß meist realistisch, von den Vögeln dagegen ist nur der Kopf erkennbar, der Hals führt zur eigentlichen Buchstabenform über, und manchmal entwickeln sich aus allerhand kalligraphischen Schnörkeln an unerwarteter Stelle die Beine. Außer dem Adlerkopf finden wir häufiger einen anderen Vogelkopf. Sein Schnabel gleicht allerdings mehr einem Schlangenmaul, aus dessen langer Zunge sich Ranken entwickeln. Ein oder zwei Schnörkel auf dem Hinterkopf erinnern bisweilen an den Schopf des Wiedehopfes.

Tafel I—II

Die dem Tierreich entnommenen Elemente der Ornamentik werden noch überwogen von den pflanzlichen Formen. Blatt und Blüten bilden die dichte Füllung der Buchstabenstämme entweder in symmetrischer Kettung kleiner Gebilde oder in regelmäßigem Wechsel. An den Enden der Stämme lockert sich die Kontur zu mehr oder minder komplizierten Blütengebilden. Auch mischen sich zuweilen Tier- und Pflanzenformen, zum Beispiel wenn der Fischschwanz in einer Blume endet. An größeren Einteilungsmotiven finden wir eine Art Fischblase — ich übernehme diese Bezeichnung von dem im spätgotischen Maßwerk verbreiteten Motiv — oder den mit einer aus kleinen Fischblasen bestehenden Rosette gefüllten Kreis. Die kleine Fischblase hat einen augenförmigen Schlitz. Diesen finden wir auch bei den meisten größeren Blättern, wo er sich vielleicht als Abbreviatur des Grats erklärt. Kleine runde Gebilde mit einem Punkt in der Mitte dienen als Füllung. Sie passen sich dem Raum an und sind bald birnenförmig, bald nähern sie sich der Fischblase. Ich bezeichne sie als Knospen. Unter den größeren Blumen lassen sich verschiedene Formen unterscheiden. Bei den einen

legt sich ein Blattkelch oder mehrere um die noch geschlossene Blüte (Kelchblume). Die andere ist von gleicher Struktur, doch ist deren Kelch vorn geteilt, sodaß sie wie im Längsschnitt gesehen erscheint (durchschnittene Kelchblume). Die dritte Gattung ist unsymmetrisch. Die Blüte liegt zwischen zwei verschieden großen, geschlitzten Blättern (unsymmetrische Blume). Auch die Blüte hat in den meisten Fällen den augenförmigen Schlitz.

Alle bisher behandelten Teile der Initiale sind in brauner Tinte oder Minium umrissen und bunt gefärbt. Minium, Hellgrün und sattes Dunkelgrün sind ohne Rücksicht auf Naturalistik rein dekorativ verteilt. Ausgesparter Pergamentgrund gilt als gleichwertige Farbe. Der sorgfältige Zeichner arbeitet viel mit dem Zirkel.

Diese festeren Hauptformen werden noch umspielt von zierlichen Linien, die aus dem Initialstamm hervorwachsen und sich als rote Ranken gleichmäßig über den freigelassenen Raum ausbreiten. Kurze, hakenförmige Linien mit runder oder keilförmiger Verdickung am Ende zweigen sich davon ab (Hakenranke). Die Flechtung ist locker, manchmal zopfartig. Bei den Überschneidungen setzt die überschnittene Linie vor Berührung aus. Größere Fischblasenknospen sind koloriert. Im übrigen ist Farbe nur verwandt, um die Zwischenräume einzelner Rankennetze zu füllen. Die Farbe sitzt wie ein Tupfen zwischen den Linien, mit denen sie in keinem organischen Zusammenhang steht. Freischwebende Gebilde dieses Linearstiles kommen nur selten vor.

In dieser reichen Ausstattung sind die Initialen zu allen Psalmen gegeben. Die Dimensionen wechseln nach Laune, und der Fleiß läßt zuweilen nach. Bei jedem 10. Psalm (11, 21 usw.) sind nun neben der Hauptinitiale die folgenden Buchstaben oder Worte als kleine Zierinitialen gebildet. Sie sind in brauner Tinte umrissen und weichen nur in wenigen spielerischen Formen von der Capitalis ab. Die Stämme sind in grün und blassem Minium bemalt. Auf die Elemente der Initialornamentik gehen auch die Zierleisten zurück, die die Kolumnen der Litanei trennen.

Taf. II, Abb. 2

Außer diesem Schmuck befindet sich noch auf fol. 53a eine Bilddarstellung, die etwas mehr als die untere Hälfte der Seite füllt. Sie steht vor Psalm 51. Hinter einem an den rechten Bildrand gerückten Altar steht ein bärtiger Greis, in Tunika und Toga gekleidet. Er gestikuliert lebhaft und scheint zu dem bärtigen, jüngeren Mann zu sprechen, der mit adorierend erhobenen Händen in demütig gebeugter Haltung vor dem Altar kniet. Seine Kleidung ist eine engärmelige Tunika und ein auf der rechten Schulter geschlossener Mantel. Beide Männer sind nimbiert. Über dem Haupte des Knienden ragt die Hand Gottes aus einer Wolke. Im Hintergrund links befindet sich ein perspektivisch nach rückwärts steigender Bau mit großen Fenstern und steigendem Giebeldach. — Der Sinn der Darstellung erhellt aus den dem Psalm 51 vorausgehenden Worten: venit David in domum Achimelech (cf. I. Reg. XXII, 9). Die Technik der Malerei erinnert an die Adagruppe. Innerhalb der vorgezeichneten Umrisse sind zunächst die Flächen in den Grundfarben angelegt, dann mit linearen Lichtern und Schatten ohne Übergänge modelliert und die Konturen nochmals durch aufgesetzte Linien verstärkt. Die Formen der beiden Figuren sind ganz verschieden. Abimelech, von dem nur der Oberkörper sichtbar ist, hat einen großen, langen Kopf mit gelocktem Vollbart. Das perückenhafte, dicke Haar ist glatt gescheitelt. Die Augen sind weit geöffnet, die Pupille steht frei zwischen den halbkreisförmigen Bögen der Lider. Die Nase ist lang mit breitem, belichtetem Nasenrücken, der wulstige Mund ist durch den Schattenstrich unter dem Schnurrbart noch besonders betont. Davids Kopf ist sehr zerrieben. Er ist viel kleiner, wie überhaupt die ganze Gestalt des Knienden kaum mehr Raum im Bildfeld einnimmt als der Oberkörper Abimelechs. Der Kopf ist rundlich, der Bart kurz, die Haare liegen eng am Kopfe an. Durch die parallel gezeichneten Lider ist der Gesichtsausdruck ein ganz anderer. Die Hände der

Figuren sind in der Größe verschieden. Biegsame, gliedlos lange Finger mit dürftiger Modellierung sind ihnen gemeinsam. Die Farben sind die gleichen wie bei den Initialen. Die Köpfe sind in Rot und Grün modelliert und mit weißen Lichtern gehöht. Der Bart des Abimelech ist blau und weiß, der des David braun. Die Stellung des Bildes vor Psalm 51 betont das Prinzip der Dreiteilung. Vermutlich ist ein Bild zu Anfang des Psalters später beseitigt worden. Psalm 101 steht auf ergänzten Blättern des 12. Jahrhunderts. Auch an dieser Stelle ist vielleicht ursprünglich ein Bild gewesen. Neben der Dreiteilung ist, wie oben erwähnt, die Fünfzehnteilung betont, doch nicht durch den ganzen Psalter durchgeführt.

Auch paläographisch ist die Handschrift äußerst interessant. Sie ist in einer Kolumne zu 20 Zeilen auf starkes Pergament geschrieben. Die prachtvolle Schrift zeigt einen Übergangsstil vom merowingischen zum karolingischen. Sie kehrt wieder in der von Steffens abgebildeten Regula S. Benedicti[17]). Sie ist eine Fortbildung der merowingischen Bücherschrift, die sich von der Winitharischen Schrift von a. d. 761 (St. Gallen Cod. 2) über die Schrift des „Keronischen Glossars“ im Sammelband 911 der Stiftsbibliothek zu dieser Form logisch entwickelt. Die Veränderung liegt vor allem in der starken Biegung der meisten Grundstriche gegenüber den gedrungenen festen Vertikalen des Glossars, hingegen ist die Tendenz zur Dehnung der Schrift in die Breite beiden gemeinsam. Die Einzelformen vererben sich, so das aus cc gebildete a; f und s mit der langen Horizontallinie oben; g mit offenem Kopf; p mit nach rechts auslaufendem Ende des Stammes; die Umkehrung von t bei Ligatur, sowie seine mit einem Bogen beginnende Horizontale bei aufrechter Stellung. Daß neben der alten Form des a auch das gewöhnliche karolingische a vorkommt, vermittelt mit der nächsten Entwicklungsstufe. Für Überschriften ist Capitalis rustica und die Unziale verwendet. — Eine Würdigung der historischen Stellung des Codex verschiebe ich nach Betrachtung des übrigen zur Gruppe gehörigen Materials.

St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. 20 (23:31 cm, 362 Seiten). Die Handschrift ist ebenfalls ein Psalterium genau des gleichen Typus wie der Züricher Codex. Die großen Initialen sind noch etwas zahlreicher, der Stil des Schmuckes und der Schrift wie der ganze Habitus ist mit der Züricher Handschrift identisch, die Einteilungsprinzipien die gleichen. Ja, der Codex hat sogar das gleiche Schicksal erlebt wie der Züricher. Im 12. Jahrhundert mußte eine Anzahl Blätter ergänzt werden (die Seiten 11—14, 19—20, 25—26, 35—36, 339—340). Auch die Litanei befindet sich am Ende der Handschrift, doch fehlt der größte Teil. Taf. III—IV

Folgende Unterschiede gegen die Züricher Handschrift sind zu verzeichnen: Der Reichtum der Tierformen in den Initialen ist größer. Wir finden ein Säugetier mit Tatzen und einer Andeutung von Mähne, ferner Vogelköpfe mit den aufrecht stehenden Federn des Pfaues. Die Pflanzenornamente zeigen die gleichen Motive, doch ist die Gliederung durch geflochtene Bänder großzügiger. Die Farbenskala ist um Gelb und Blau reicher. Der koloristische Eindruck ist aber auch hier noch ganz merowingisch.

Darstellungen zu Psalm 51 und zu Psalm 101 fehlen und scheinen auch nie dagewesen zu sein. Hingegen sehen wir auf Seite 1 ein ganz zerriebenes Bild. Vier Schreiber sind in zwei Reihen übereinander angeordnet. Die untereinander Sitzenden sind in den Motiven fast identisch. Die beiden linken sitzen en face und wenden den Kopf leicht nach links (vom Beschauer), die anderen beiden sitzen dreiviertel nach links gewandt und blicken nach derselben Richtung. Vor jedem Schreiber steht ein Pult mit einem aufgeschlagenen Buch darauf. Die Köpfe sind dick, bartlos mit perückenhaften, rotbraunen Haaren. Der St. Galler Katalog[18]) hält die Dargestellten für Evangelisten. Dagegen spricht neben der Anbringung am Anfang eines Psalters das Fehlen von Nimben und Symbolen. Ohne Zweifel stellt das Bild die Schreiber des Psalters vor, denen gegenüber David auf einem besonderen Blatt abgebildet war. Die Tatsache, daß Taf. IV, Abb. 1

alle Schreiber nach derselben Seite blicken, scheint das zur Genüge zu beweisen. Auch finden wir die gleiche Anordnung später im Folchard-Psalter in zwei gegenüberstehenden Lünetten über der Litanei. Bei dem schlechten Erhaltungszustand läßt sich über den Stil nicht mehr sagen, als daß er mit dem Bild des Züricher Codex übereinzustimmen scheint. Vielleicht war auch dort ein entsprechendes Bild zu Anfang des Psalters angebracht. Die Initiale zu Psalm 51 füllt fast die ganze Seite. Sie ist mit punktierten Blättern verziert.

Paläographisch sagt die St. Galler Handschrift nichts Neues, selbst die Masse und die Zahl der Zeilen deckt sich mit dem Züricher Codex. Eine andere Schrift hingegen findet sich in dem auf Seite 327 eingetragenen Widmungsgedicht:

Psalterium hoc dn̄o semper sancire curavi
Wolfcoz sic supplex nomine qui vocitor
Obtestor modo p̄sentes om̄s Q: futuros
Hoc minime hinc tollant sed stabile hic maneat
Pro me funde preces lector desposce tonantem
Ut mihi det vitam sic tibi perpetuam.

Die Schrift ist die später in St. Gallen übliche. Auf die Persönlichkeit des Wolfcoz und die Datierung der Handschrift komme ich später zurück. — Eine eigentümliche Initiale habe ich bisher übergangen, da sie eine Verbindung mit späteren Handschriften herstellt. Das N zu Beginn des Psalms 61 ist als einzige Initiale im Codex statt in bunten Farben mit Gold und Silber bemalt. So auffällig diese Einzelerscheinung ist, haben wir doch keinen Grund zu der Annahme, daß die ganze Initiale später eingefügt sei. Die Zeichnung in Minium steht genau auf gleicher Stufe mit den übrigen Initialen, und wir finden in dem Codex 367 der Stiftsbibliothek dieselbe Erscheinung stets noch verbunden mit derselben merowingischen Bücherschrift.

Taf. IV, Abb. 2

An die beiden St. Galler Handschriften schließt sich der gleichbedeutende Codex der Stuttgarter Hofbibliothek II, 54 (zirka 20,5 : 30 cm, Seiten nicht gezählt). Die Handschrift enthält die Paulusbriefe, Apostelgeschichte und die Apokalypse. In den Einbanddeckeln fanden sich Reste der Italahandschrift des 5. und 6. Jahrhunderts, über die Paul Lehmann[19]) berichtet. — Auf fol. 1a steht der Bibliothekvermerk: Monasterii Weingartensis Aō 1630[19]). Auf fol. 1b ist eine reiche Incipitseite mit 11 Zeilen Zierkapitalen, die, in brauner Tinte gezeichnet, mit Grün, Gelb und Rot gefüllt sind. Zwischen den Text der drei untersten Zeilen schiebt sich ein Kreuz ein. Seine in der merowingischen Kunst häufige Gestalt entsteht, wenn man aus einer Ellipse vier Dreiviertelkreise herausschneidet. Das untere Ende des Stammes setzt sich in eine doppelte Kelchblume fort. Die übrige Ausstattung entspricht ganz dem vorher erwähnten Codex. Das Argumentum ist in gemischter Capitalis geschrieben. Zu Überschriften sind die bunte Ziercapitalis und verschiedene Spielarten und Mischungen aus Capitalis rustica, römischer Capitalis und Unzialis verwendet. Initialen von verschiedener Größe stehen am Anfang der Texte und Argumenta. Ihr Stil entspricht ganz und gar dem der vorigen Handschrift. Da die Schmuckformen dichter sind, während großzügige Rankenformen nicht vorkommen, möchte ich die Handschrift stilistisch vor den St. Galler Codex 20 einordnen. Nach den Präfationen und Capitularen zu den Briefen folgt auf fol. 24a das Bild des schreibenden Paulus. Im Gegensatz zu der Technik der vorher erwähnten Bilder sehen wir hier eine Federzeichnung, die mit dünner Farbe angelegt ist. Ohne Rahmen und ohne irgendwelche räumliche Andeutungen sitzt Paulus sozusagen im Leeren. Wir sehen ihn dreiviertel von links. Er ist in ein dunkelgelbes Hemd mit langen Ärmeln gekleidet. Darüber trägt er eine weitärmelige, blaßgelbe Tunika. Ein gleichfarbiger Mantel fällt über seinen Rücken, staut sich in einer dichten Faltenmasse an dem nicht sichtbaren Sitz und bauscht sich auf dem linken

Taf. V u. VI. Abb. 1

Taf. V, Abb. 1

Unterarm unter der Last eines aufgeschlagenen Buches zu reichen Geschieben, um in einem bewegten Ende senkrecht herunterzuhängen. Die das Buch tragende Hand ist fast ganz im Gewand verborgen. Die langen, gliedlosen Finger der Rechten führen schreibend die Feder. Der große Kopf zeigt die für Paulus üblichen Züge: hohe, kahle Stirn und langen Spitzbart. Die Augen sind weit geöffnet, die Brauen verbinden sich über der Nase in leicht gesenkter Linie. Die Nase ist lang und am Ende dick. Ein vertikaler Strich führt von ihr zum Mund, dessen starke Unterlippe durch einen horizontalen Schattenstrich betont ist. Der Bart ist durch Striche und Punkte angegeben. Der Kopf ist mit grünen und roten Flecken modelliert. Die Zeichnung ist großzügig und sicher, von höherer Qualität als bei den früher besprochenen Bildern. Die Formen sind mit jenen vollkommen vereinbar. Man vergleiche hierfür den Kopf des bärtigen Priesters (Zürich, Codex C 12) mit den großen Augen und der durchgehenden Brauenlinie, die Modellierung in den gleichenFarben. Auch hier sind die Hände so gliedlos, wenn auch nicht so lang. Der Gewandsaum am Mantel zeigt das gleiche Linienspiel wie der Mantelzipfel des Paulus. Über dem Kopfe des Paulus steht in Capitalis rustica: SCS PAULUS, links neben seinem Kopfe: sedet hic scripsit.

Auch die Schrift stimmt ganz mit den vorigen Handschriften überein. Die Breitentendenz ist die gleiche, karolingisches a ist vielfach verwendet, Kopf und Bauch des g sind offen. Die üblichen Ligaturen sind zahlreich angewandt. Das Format ist nahezu das gleiche, wohl nur durch Beschneidung ein wenig verändert. Ebenso stimmt die Anordnung in einer Kolumne zu 22 Zeilen mit den St. Galler Handschriften überein.

Auch ein Psalter der Züricher Kantonalbibliothek Ms. 34 (ca. 18:28 cm, 390 folia in einer Kolumne zu 19 Zeilen beschrieben) scheint nach den Angaben, die ich Herrn Dr. W. Köhler verdanke, eine St. Galler Arbeit des gleichen Charakters zu sein. Die Handschrift enthält an Schmuck Initialen zu allen Psalmen, aber keine Bilder. Eine Litanei ist nicht vorhanden. Der Codex stammt aus Rheinau.

Neben diesen reicheren Codices finden wir unter vielen schmucklosen des gleichen Schriftcharakters noch einige Manuskripte mit bescheidener künstlerischer Ausstattung, besonders unter den Resten der Reichenauer Bibliothek in Karlsruhe. Cod. Aug. C III der Staatsbibliothek (26,6:21,3 cm, fol. 194) ist eine Collectio Canonum Dionysio-Hadriana. Der Text, der in einer Kolumne zu 23 Zeilen angeordnet ist, enthält einige kleine Initialen, sowie eine Incipitseite in der erwähnten Ziercapitalis. Cod. Aug. CLV ebendort (27,9:23,1 cm, 128 fol.). Ein „Cassiodurus super psalterio" ist in einer Kolumne zu 32 Zeilen geschrieben. Kleine Abweichungen in der sehr schwankenden Schrift erklären sich aus geringer Sorgfalt. Auch die wenigen kleinen Initialen sind nachlässig gezeichnet. An Farben kommt nur Gelb und Rot vor. Weitere Beispiele gewähren die nur sehr bescheiden geschmückten Codices Aug. LXXVI, mit einigen in Grün und Rot gemalten Initialen Aug. XXVI, dessen zwei kleine Zierbuchstaben nur braun umrissen sind, ferner Augg. LXXXI, LXXXV, LXXXVII.

Taf. VI, Abb. 2

Taf. VI, Abb. 3

Der Codex der Stuttgarter Hofbibliothek VII, 17, der wie die Paulusbriefe einst dem Konstanzer Kapitel gehörte, ein Commentarius Augustini in Evangelium Johannis (24,3:17,4 cm), hat bei großer Verwandtschaft des Habitus (eine Kolumne zu 23 Zeilen) doch gewisse Unterschiede, die seine Einschließung in die Gruppe nur im weiteren Sinne erlauben. Ein ganz geometrisch gegliedertes O kommt bisweilen vor, und zur Füllung der Stämme ist buntes Flechtwerk verwendet, das in nachweislich St. Gallischen Handschriften erst viel später Aufnahme findet. Auch die Schrift ist steiler und stärker gebrochen, wenn auch die Buchstabenformen ungefähr die gleichen sind. Größere Unterschiede zeigt die dreibändige Karlsruher Handschrift der „Gregorii Moralia" Codd. Augg. II, III, IV, deren Schrift wesentlich abweicht. Die Initialen, bei denen Flechtbänder dominieren, stehen immerhin auf paralleler Stilstufe.

Ich führe diese Beispiele an, um zu zeigen, daß neben der Gruppe von Handschriften, die ich für St. Gallen in Anspruch nehme, wenigstens in den Reichenauer Beständen, noch solche eines verschiedenen gleichzeitigen Stils vorkommen. Die Verteilung der Handschriften St. Gallischen Stils über die Bibliotheken von St. Gallen, Konstanz und Reichenau erklärt sich leicht durch die Tatsache, daß bis ins Jahr 816 der Bischof von Konstanz zugleich Abt von St. Gallen und von Reichenau war. Nur in St. Gallen hat die spätere Entwicklung auf dem Stil dieser Handschriften aufgebaut. Der einzige Codex, in dem ein Name genannt wird, ist der St. Galler Nr. 20, aus dem wir das Widmungsgedicht oben abgedruckt haben. In St. Galler Urkunden kommen drei Träger des Namens Wolfcoz vor[20]). Der erste wird im Jahre 779 in einer Schenkungsurkunde als Zeuge erwähnt. Wohl derselbe überläßt im Jahre 788 dem Kloster precarie sein Gut Hounstedt an dem Göhrenberg zu seinen und seines Sohnes Gunsten[21]). Ein zweiter Träger des Namens findet sich als Schreiber von Urkunden oder als Zeuge mit dem Titel Levita oder Diaconus 13mal vom Jahre 817—830. Ein dritter kommt zwischen den Jahren 845 und 879 16mal vor. Er erscheint zunächst als Schreiber von Urkunden mit dem Titel Monachus, später zeitweilig als Propst oder Dekan. Da der Stifter des Codex 20 schon ganz karolingisch schreibt, kommt der 788 erwähnte kaum in Betracht. Der dritte könnte nur der Stifter, nicht auch der Schreiber der Handschrift sein. Da in der Inschrift nicht von Schreiben die Rede ist, sondern nur von Widmen (Sancire), eine Unterscheidung auf die Traube Wert legt, kommt er als Stifter wohl in Betracht. Immerhin liegt es am nächsten, an den zweiten Wolfcoz zu denken, der dann wohl die Handschrift für sich anfertigen ließ, oder auch selbst dabei mitwirkte, aber, nach der Differenz der Schrift zu urteilen, erst später weihte. Die Entstehungszeit im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts wird noch unterstützt, wenn wir die Geschichte des Stuttgarter Pauluscodex zurückverfolgen. Da die Handschrift, wie oben erwähnt (siehe Anm. 19), aus dem Besitz der Konstanzer Dombibliothek stammt, liegt es nahe, anzunehmen, daß sie noch in der Zeit in St. Gallen geschrieben wurde, als Wolfleoz (nicht zu verwechseln mit Wolfcoz) die Würde eines Bischofs von Konstanz mit der des Abts von St. Gallen vereinigte, und daß der Codex damals der Konstanzer Bibliothek einverleibt wurde. Nachdem im Jahre 816 Wolfleoz auf St. Gallen hatte verzichten müssen, rief er, offenbar in Konstanz, eine neue Schreibschule ins Leben. Die Stuttgarter Handschrift VII, 39 enthält nach Schluß eines Kommentars des Beda folgende Inschrift: Wolfleoz venerandus episcopus me ac multos meliores fieri iussit cui XPS tribuat per saecula regna polorum cuius amore laborat pro vita populorum. Omps enim sua supra notatum patrem protectione custodiat honoremque perceptum conservare dignetur. — Nec lateat nomen scriptoris. — Engilhartus me penna coloravit illiusque factis gero verborum elementia. — Dieser Codex ist schmucklos, doch besitzen wir unter anderem im Codex VII, 62 der Stuttgarter Hofbibliothek ein Beispiel des weiter entwickelten Initialstils dieser Schreibstube.

An die Psalter der Züricher Stadtbibliothek und der St. Galler Stiftsbibliothek schließt sich als nächstes Glied in der Entwicklungskette abermals ein Psalter, der sich in der St. Galler Stadtbibliothek befindet, Handschrift 292 (ca. 22:30 cm, 180 Bl.). Das stark defekte erste Blatt zeigt auf der Vorderseite einen bunt ornamentierten Bogen, nach Art derer auf den Canonestafeln, hier als Rahmen um den Text eines Gebetes. Auf dem Verso steht: In Christi nomine incipit Psalterium de translatione LXX interpretum emendatum a sancto Hieronimo presbytero in novo. Das I des ersten Wortes ist in Höhe der ganzen Seite neben den auf zehn Zeilen verteilten Text ausgerückt. Die reichen Bandgeschlinge sind in Minium konturiert und ganz mit Gold gefüllt. Der Text wechselt reihenweise in schwarzen und roten Kapitalen. Die Zwischenräume zwischen den Strichen sind mit Gold ausgefüllt, so daß die Buchstaben zu einfachen geometrischen Formen ergänzt werden. Diese Anlage der Incipitseite

Tafel VII

findet sich in St. Gallen in allen geschmückten Handschriften bis ins vorgerückte 11. Jahrhundert. Der Beginn des ersten Psalms auf dem folgenden Recto ist durch eine große prächtige Initiale B hervorgehoben, die den größten Teil der Seite einnimmt, zwei kleinere Zierbuchstaben E und A und die nächsten Worte in goldenen Kapitalen füllen den Rest der Seite. Die den Psalm einleitenden Worte sind in die linke, obere Ecke gedrängt. Sie sind in reihenweise schwarz und rot wechselnder Capitalis rustica geschrieben. Ebenso reiche Zierseiten mit goldenen Initialen finden sich auch zu Anfang des 51. und 101. Psalms, doch treten bei diesen auch bunte Färbungen auf,besonders bei dem baumartigen Füllornament neben der Initiale zum 101. Psalm. Die Initialen zu den anderen Psalmen zeigen nicht nur die gleichen Formen, sondern auch dieselben Farben, die wir früher beobachtet haben, nämlich ein helles, bläuliches, und ein dunkles, bräunliches Grün und Gelb. Die Unterteilung des Psalters in Gruppen zu zehn (hier an richtiger Stelle bei Psalm 11, 21 usw.) geschieht in der alten Weise durch Ausschmückung der ersten Worte des Psalms. Besonders hervorgehoben durch große Initialen, bei denen aber kein Gold verwendet wird, sind Psalm 77, der die Zweiteilung betont, 109 ohne ersichtliche Begründung, 118 anscheinend, weil nach diesem 22 Hymnen eingeschoben sind, die nicht eigentlich zum Psalter gehören und das Canticum Esaiae, mit dem die Anhänge beginnen. Foll. 164—167 enthalten die Litanei. Die Erwähnung von Gallus zwischen Flodoald und Fridolin stimmt mit der Litanei im Züricher Psalter überein, die ziemlich großen Unterschiede, die im übrigen bestehen, haben im frühen Mittelalter nichts Befremdendes. Die Folia 168—175 bilden eine eingeschobene Lage aus dem 12. Jahrhundert. Sie enthalten die Hymni dominicales und auf dem letzten Verso ein Dedikationsbild. Der Schreiber Eberhart kniet vor Gallus, der dem ihm gegenüber thronenden heiligen Gregor, als dem eigentlichen Adressaten, die Widmung übermitteln soll. Die Darstellung ist sorgfältig, aber nicht von hervorragendem, künstlerischem Wert. Die Folia 176—180 enthalten Teile eines dem beschriebenen ähnlichen Psalters, noch aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, darunter auch den Anfang einer Litanei unter Arkaturen mit roher bunter Bemalung. Der Hauptteil des Codex ist in einer Kolumne zu 20 Zeilen geschrieben und zeigt auch hierin wie in den Maßen die genaueste Übereinstimmung mit den oben beschriebenen Psaltern. Auch die Ornamentik wirtschaftet mit den gleichen Einzelformen und Gruppierungen wie jene. Nur die Verwendung von Gold für die besonders hervorgehobenen Initialen zeigt eine künstlerische Fortentwicklung oder besser den zunehmenden Reichtum des Klosters in seinen Folgen für die künstlerische Prachtentfaltung. Mag diese Erscheinung damit ausreichend erklärt sein, so ist die Wandlung in der Schrift, die wir hier zum erstenmal beobachten, nur unter fremdem Einfluß möglich. Die Buchstaben haben durchaus karolingischen Charakter angenommen, wenn auch die alte Breite der Schrift beibehalten ist. Die bisher stark gebogenen Grundstriche sind fast durchweg zu geraden Vertikalen geworden. Die komplizierten Ligaturen sind weggefallen, das aus zwei c gebildete a kommt nicht mehr vor, sondern stets das normal karolingische. g hat sich etwas gestreckt, doch sind die beiden Rundungen offen geblieben. f, r und s reichen oftmals unter die Linie. An den letzten Vertikalen der n, m und u sitzen unten dünne Horizontalstriche, der erste Keim eines für St. Gallen charakteristischen Motivs des späteren 9. Jahrhunderts, der „Füße", wie wir die abschließenden Vertikalen bezeichnen wollen.

Vereinigte sich in dieser Handschrift die jüngere Schrift mit im allgemeinen noch altertümlicher Ornamentik, bei der die Verwendung von Gold erst schüchtern begann, so finden wir in einem St. Galler Evangelistar umgekehrt die fortgeschrittene Ornamentik neben der noch durchaus altertümlichen Schrift. Der Codex 367 der Stiftsbibliothek zählt 254 Seiten (34,5:22,5 cm). Seiten 1—6 und 223—254 sind eine spätere Hinzufügung auf Papier. Auf Seite 8 beginnt der eigentliche Text mit einer Incipitseite: In XPI nomine incipiunt lectiones

Taf. VIII—X

sc̄i evangelii etc. Neben zehn Zeilen Kapitalen, die reihenweise in roter und schwarzbrauner Tinte abwechseln und mit Gold oder Silber gefüllt sind, ist in ganzer Höhe der Seite die Initiale I gezeichnet. Sie besteht aus locker geflochtenen Bändern, zwischen denen der Pergamentgrund sichtbar ist. Am oberen Ende der Initiale entwickeln sich aus dem Bandwerk zwei symmetrische Tierköpfe, die an den Wiedehopftypus erinnern, zu denen aber zwei Tatzen gehören, die ohne organische Verbindung ins Flechtwerk eingefügt sind. Die Schöpfe verschlingen sich in Linienranken, aus den Schnäbeln wachsen als Zungen unsymmetrische Blüten. Der mittlere Teil der Initiale wird bereichert durch Einflechtung eines Kreises und einer Acht. Weiter unten sehen wir zwei Vogelköpfe. Die untere Spitze des I wendet sich nach links aufwärts und endet in einer durchschnittenen Doppelkelchblume mit geschlitzter Blüte. Aus den Kreuzungen der Ranken wachsen runde, lineare Knospen. Die Initiale ist in Minium gezeichnet, die Bänder, Tierköpfe und Blätter in Gold und Silber gefärbt. Auf der gegenüberliegenden Seite steht eine ähnliche ganzseitige Initiale I. Nach fünf Zeilen goldenem Majuskeltext geht die Schrift zur Minuskel über. Im weiteren ist vor jeder Lectio der Dies Festus in roter Capitalis mit Gold- und Silberfüllungen, das Sequentia in türkisblauer Capitalis rustica, das In illo tempore in roter Unzialmajuskel gemalt. Es folgt die Initiale in Höhe von etwa 10—15 Zeilen, die anschließende Textreihe in schwarzer Capitalis rustica, weiter die gewöhnliche Textschrift.

Die Initialen zeichnen sich durch große Kühnheit und Sicherheit der Linienführung aus. In Zusammenwirkung mit der schönen Schrift ist der Codex in seinem künstlerischen Wert den berühmtesten Werken der Schule ebenbürtig. Das Eigentümlichste sind die kühn stilisierten Vogelinitialen (z. B. auf S. 104), deren Körper zu einer großen Spirale geworden ist. Bei anderen überwiegt das Flechtwerk, die geometrisch geteilten Stämme tragen den üblichen Knospenschmuck. Meistens ist der Stamm von geraden Goldbändern bekleidet, die sich nur an den Brechungen, manchmal auch an den Mitten der Stämme zu reichem Geflecht entfalten, an das sich weitere Gebilde von Bändern und Ranken schließen, die den leeren Raum ohne Überladung füllen. Die Schmuckelemente sind noch immer Blumen und Knospen, doch sind gegenüber der dichten Häufung von kleinen Motiven in der Züricher Handschrift die Formen größer geworden. Die Farben sind durchweg auf die Metalle beschränkt. Die Initiale als Ganzes liegt wie ein goldsilbernes Gitterwerk auf dem Pergamentgrund. Eine einzige macht davon eine Ausnahme. Es ist ein N auf Seite 199. Offenbar ist es um die Wende des 9. und 10. Jahrhunderts in seiner jetzigen Gestalt entstanden. Die Mischung von Elementen aus jener Periode und dem Stil der anderen Initialen der Handschrift läßt aber annehmen, daß der ältere Künstler die Initiale vorzuzeichnen begonnen hatte. Offenbar wurde sie dann vergessen und später vollendet. Die Unterschiede bestehen in der blauen Grundierung des Initialstammes zwischen den Ranken. Ferner kommen neben der runden Knospe mit dem Punkt, die um die Mitte des Jahrhunderts verschwindet, vielfach sichelförmige Blatttriebe vor, die ebenso wie die herzförmigen Blätter und Vergißmeinnichtblüten erst am Ende des Jahrhunderts aufkommen.

Taf. X, Abb. 2

Paläographisch steht die Handschrift noch ganz auf der gleichen Stufe wie die früheste Gruppe. Der Text ist in einer Kolumne zu 20 Zeilen geschrieben und in allen Schrifteinzelheiten mit der Wolfcoz-Handschrift identisch. Vielleicht läßt sich sagen, daß das karolingische a das merowingische zu verdrängen beginnt. Gerade die Altertümlichkeit der Schrift macht uns die Handschrift für die Entwicklungsgeschichte besonders wichtig, denn wenn wir von der Initiale der Wolfcoz-Handschrift absehen, finden wir sie nur hier in Vereinigung mit dem goldsilbernen Initialschmuck. Sie zeigt uns ebenso wie der Psalter der St. Galler Stadtbibliothek die nur zufällige Koincidenz der Neuerungen in Schrift und Ornamentik. Denn wenn diese wirklich aus der gleichen Quelle stammten, so wäre es nicht ersichtlich, aus welchen Gründen

bald auf dem einen, bald auf dem anderen Gebiet an der Tradition festgehalten wurde. Uns scheint es vielmehr, daß unsere schon ausgesprochene Ansicht sich durch diese Beobachtung bestätigt, daß nämlich die Initialornamentik nur eines leisen Impulses bedurfte, um die neue Goldsilbertechnik mit den alten Formen zu vereinigen, daß dagegen die prinzipielle Wandlung in der Schrift tatsächlich einem bewußten Import des neuen Stils zu danken ist. Schon in der nächsten Handschrift aber sehen wir das Übergangsstadium überwunden und den Sieg der neuen Formen in Schrift und Schmuck.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 27 (23,3:31,3 cm, 732 Seiten, der Deckel als zwei Seiten gezählt). Die Innenseite des Deckels (S. 2) trägt verschiedene liturgische Einträge des 10. und 11. Jahrhunderts, ferner in einer Schrift des 16. Jahrhunderts die Worte: Liber Sci. Galli et Otmari. Seite 4 beginnt die Origo profethiae David mit einer Überschrift in roten Kapitalen, die mit Grün, Gelb, Silber und Gold gefüllt sind. Die Kapitelüberschrift ist in Capitalis rustica ebenfalls in Minium geschrieben. Es folgt eine Initiale in Miniumlinien, Gold und Silber und der Text in braunen Minuskeln. Die Überschriften der folgenden Kapitel sind entsprechend behandelt. Die Seite zählt 26 Zeilen in einer Kolumne. Auf Seite 17 findet sich in einer Schrift des 11. Jahrhunderts zu 26 Zeilen in zwei Kolumnen eine Hinzufügung, beginnend: Prophetia est divina inspiratio. Die Seiten 18—19 sind leer.

Tafel XI

Auf Seite 20 beginnt der Hauptteil der Handschrift mit einer Incipitseite: In nomine scāe et individuae trinitatis incipit psalterium a sc̄o Hieronimo presbitero translatum psalmus David de XPO. In ganzer Höhe der Seite ist die Initiale ausgerückt in Miniumlinien mit Goldfüllung, das übrige in Kapitalen geschrieben, die reihenweise wechselnd golden oder silbern sind. Seite 21 beginnt Psalm 1: Beatus vir mit einer großen Initiale und den nächsten Worten in roter Capitalis mit Gold- und Silberfüllungen. Dann folgt der Text in 22 Zeilen in einer nur 6,9 cm breiten Kolumne, rechts und links vom Text stehen zwei weitere Kolumnen, die in einer Breite von 3,7 cm in doppelter Zeilendichte mit Glossen beschrieben sind. Die Initiale der Glossen sind grüne Kapitalen mit gelben Füllungen. Diese Seiteneinteilung setzt sich durch den ganzen Psalter fort. Kleine Initialen sind häufig, daneben finden sich ein paar größere. Die Ornamentik besteht wesentlich aus denselben Elementen, die wir in den vorigen Handschriften kennen gelernt haben, doch ist die Verwendung anders, die Initiale ist in der Silhouette geschlossener. Innerhalb des Buchstabenkörpers wird der Pergamentgrund nicht sichtbar. Bei dem I ist der Körper ganz in Gold angelegt und die innere Einteilung auf Linien reduziert, die Rankenschlingungen und die üblichen Blumen und Blüten bilden. Dazwischen sind drei kleine, rechteckige Felder mit dem Mäander gefüllt, dessen Goldband mit Miniumlinien umrissen ist. Die Geschlinge an den Enden der Initialen sind wie bisher gebildet, doch auch hier sind die engeren Zwischenräume mit Silber gefüllt, so daß sich die geschlossene Gesamtform in einfachen Linien vom Grund abhebt. Zahlreiche Linearknospen, die sich aus der Konturlinie entwickeln, erscheinen neben den geschlossenen Formen recht dürftig. Die kleineren Initialen reduzieren sich gegen den Schluß der Handschrift auf Kapitalen mit pflanzenähnlichen Gebilden aus Gold und Silber ohne organischen Zusammenhang. Der Haupttext ist von einer Hand geschrieben, die Glossen sind zum Teil viel jünger. Wir beschäftigen uns paläographisch nur mit dem Haupttext. Die Schrift ist fast die gleiche wie im Psalter der St. Galler Stadtbibliothek, mit nur wenigen Eigentümlichkeiten; a ist durchweg karolingisch, doch ist der hohe runde Bauch, über den der Stamm wenig ragt, vorherrschend, daneben allerdings auch die spätere Form des Bauches mit kurzer Verdickung der Linie zwischen zwei parallellaufenden Haarstrichen. Bei g kommt die ältere Form mit offenem Kopf und Bauch vor. Die Kopflinie ist wie der Querbalken des merowingischen t gebildet, der Grundstrich biegt von der Linie nach rechts aus und bricht sich scharf zur Bauchlinie.

Aus dieser Form entsteht auch das geschlossene g, bei dem sich Kopf und Bauch in Höhe der Linie berühren. Diese Übergangsform ist mir sonst nicht bekannt. Aus der auf Seite 201 dem Psalter folgenden Litanei geht die Bestimmung der Handschrift für St. Gallen unzweideutig hervor, da nur Gallus in Capitalis rustica hervorgehoben ist.

Tafel XII

Stilistisch nahe verwandt ist die Handschrift in Wien, Hofbibliothek, Cod. 1815 (30:23,5 cm, 230 folia). Die vorgehefteten Blätter 1—5 enthalten die Praefationes quadragesimales ex sacramentario in einer Schrift des 9. bis 10. Jahrhunderts. Die fol. 6a—13a enthalten ein Kalendar, das unbedingt gleicher Provenienz ist wie der Hauptteil der Handschrift. Es folgen auf ursprünglich leeren Blättern spätere Zusätze. Folio 15b enthält das Incipit ohne Initiale, zehn Zeilen Majuskeln in Gold, Silber, Minium und brauner Tinte. Es fehlt nur ein Blatt mit dem Anfang des Kanon. Folio 16a beginnt mit clementissime pater, die ersten Zeilen sind durch Majuskeln hervorgehoben, dann setzt sich der Text in karolingischer Minuskel fort. Die ursprünglich gegenüberliegende Seite des Te igitur hat einen leichten Abdruck hinterlassen, aus dem wir sehen können, daß eine große Initiale T die ganze Seite einnahm. Fol. 25a beginnt das Sacramentar in circulum anni mit der Weihnachtsvigil, 25b enthält die erste große Initiale Ds, ähnliche folgen zum Ostermontag (74a) und Pfingsten (92b), außerdem einige mittelgroße und eine große Anzahl kleiner Zierbuchstaben.

Die großen und mittleren Initialen zeigen fast den gleichen Stil wie der St. Galler Codex 367. Flechtband mit runden und linearen Knospen herrscht vor, daneben finden wir die üblichen Blumen. Fische sind sehr naturalistisch gebildet, von Vögeln nur die Köpfe verwendet. Ein anderer Raubtierkopf ist nur durch Zähne und eine die Nase andeutende Linie vom Vogel zu unterscheiden. Der Nackenschopf findet sich auch bei ihm. Eine weitere Bereicherung der Tierformen bedeutet die Einführung der Schlange, deren Kopf im Rachen des Raubtieres steckt. Der Schwanz geht in Rankenwerk über. Die Linearornamente sind auf kleine Hakenknospen beschränkt. Die Farbenskala ist besonders reich. Die Metalle herrschen vor, doch ist neben den Miniumlinien auch Grün und Gelb zu Füllungen verwendet. Die kleinen Initialen haben nur selten Rankenwerk. Oft sind es einfache Kapitalen, in deren Bäuchen gold-silberne Ornamente schweben, die in der Silhouette an Blätter und Blüten erinnern oder auch ganz und gar geometrisch sind. Dem Sacramentar folgen auf fol. 185a bis 220a Benedictiones episcopales und fol. 220b bis 231b variae missae ac benedictiones, die erst später hinzugefügt sind.

Als Entstehungsort dieser Handschrift gilt allgemein die Insel Reichenau. Da in das Kalendar eine Fülle von nekrologischen Einträgen gemacht sind, die nur in der Reichenau selbst entstanden sein können, liegt diese Annahme allerdings nahe. Gerbert[22]) druckte im Jahre 1777 die nekrologischen Notizen zum ersten Male ab und bezeichnete nur diese als reichenauisch. Denis[23]) spricht vom Reichenauer Kalendar-diptichon. Auf ihn beruft sich Delisle[24]), wenn er das Sacramentar als reichenauisch bezeichnet. Von ihm übernahm es wohl der Katalog der Wiener Miniaturenausstellung[25]) und Swarzenski[26]) in seiner Reichenauer Malerschule, der auch die Entstehung der Handschrift in der Reichenau als sicher annahm. Swarzenskis Beweisführung beruht zum großen Teil auf dieser Tatsache. Chroust[27]) findet in der Handschrift keine schlagenden Beweise für die Reichenauer Entstehung. Er vergleicht sie mit dem 100 Jahre jüngeren Gerocodex und findet mit Recht Ähnlichkeiten, die aber nichts zu beweisen vermögen. Im übrigen stützt er sich ganz auf Swarzenski. Er findet dann noch an liturgischen Hinweisen die Erwähnungen einiger Reichenauer Heiligen im ursprünglichen Bestand des Kalenders. Er nennt als solche Felix, Marcus, Pancratius, Laurentius, Agapitus und Callistus. Demgegenüber ist zu bemerken, daß alle diese Heiligen dem römischen Comes angehören, während, wie auch Chroust beobachtet, die wichtigsten für die Reichenau charak-

teristischen Heiligen fehlen, z. B. Pirmin, Januarius und seine Gefährten Valens Senesius, Theopontus, Pimenius und Pelagius. Daß hingegen außer den Heiligen des römischen Comes nur die depositio sci Galli dem ursprünglichen Kalendar angehört, ist ihm wie Swarzenski entgangen. Da später nicht einmal die Feste der Reichenau hinzugefügt wurden, ist die Ursprünglichkeit dieses Eintrages schon dadurch sicher, ganz abgesehen davon, daß die Schrift keinen Zweifel daran zuläßt. Der älteste nekrologische Eintrag, für den wir einen Terminus post quem besitzen, ist der Todestag des Abts Folcwin von Reichenau, der am 16. März 866 starb. Die Handschrift ist m. E. vor 850 in St. Gallen geschrieben. Da der Codex schon bald darauf in der Reichenau war, die Liturgie aber keine Rücksicht auf die Reichenau nimmt, weist der auf Gallus bezügliche Eintrag auf den Ort seiner Entstehung. Die Schrift gleicht der des St. Gallener Codex 20. Nur das g hat noch immer die Gestalt, die wir aus der frühesten Gruppe kennen, nämlich offenen Kopf und Bauch. Die künstlerische Ausstattung der Handschrift, bei der neben den Metallen auch Grün und Gelb vorkommt, steht ebenfalls der früheren Gruppe nahe.

Etwa gleichzeitig mit dem Sacramentar scheint eine weitere, zweibändige Handschrift von St. Gallen nach der Reichenau gekommen zu sein, die sich noch heute unter den Reichenauer Mss. der Karlsruher Bibliothek befindet. Es sind die Codd. Augg. XIX und XXIX, die die Homiliae Pauli Diaconi enthalten. — Cod. XXIX (83 fol., 40,0:31,4 cm) enthält die pars hiemalis. — Auf fol. 1a—2a finden wir Reichenauer Zusätze des 11. Jahrhunderts. Auf fol. 2b steht ein Gedicht in 22 Hexametern, in Capitalis rustica geschrieben. Es beginnt:

Tafel XIII

Summo apici rerum regi dominoque potenti
Dat famulus supplex verba legenda suus.

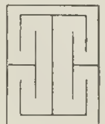
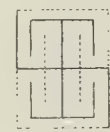
Es ist eine Kopie des Widmungsgedichtes von Paulus Diaconus an Karl den Großen. Eine zweite Widmung an Kaiser Karl in Prosa steht auf der folgenden Seite. Fol. 3b enthält das Incipit in zwei Kolumnen zu 17 Zeilen. Rote und silberne Kapitalen wechseln zeilenweise und sind mit Gelb, Grün und Gold gefüllt. Auch die linke Kolumne der folgenden Seite hat die gleiche Ausstattung. Auf der rechten beginnt das Capitulare in gewöhnlicher Schrift. Es setzt sich auf den folgenden Seiten in doppelspaltiger Anordnung fort. Auf fol. 6a in der linken Kolumne unten steht das Expliciunt capitula; es folgt eine Zierleiste in Gestalt zweier aus einem niedrigen Mittelstamm entspringenden Wellenranken mit fischblasenförmigen und linearen Blüten. Auf der rechten Kolumne oben beginnt der Text mit einer großen Initiale M. Sie ist in Minium gezeichnet und mit Gold, Grün und Gelb gefüllt. Die Motive sind sämtlich schon in der Wolfcozhandschrift ebenso zu finden. Vor jeder Homilie steht eine Initiale des gleichen Stils.

Cod. Aug. XIX (147 fol., 40,2:31,4 cm) enthält die pars aestiva. Die Ausstattung und die Schrift ist ganz die gleiche, doch sind die Initialen nur in Gold und Silber gemalt. Neben den üblichen Tierformen kommt einmal ein prachtvolles S vor, das aus einem Pfau gebildet ist. Der ganze Körper des Vogels muß sich dem Schwung des Buchstabens fügen. Die Schrift ist auch hier in zwei Kolumnen zu 34 Zeilen angeordnet. Diese Disposition weist den Doppelcodex zeitlich später als das Wiener Sacramentar. Denn sie ist ein typisches Kennzeichen der unter Abt Grimalt zwischen 840 und 872 entstandenen Handschriftengruppe.

Noch eine Handschrift muß in diesem Zusammenhange erwähnt werden, die vielleicht noch etwas älter ist als die zuletzt genannten Codices. Es ist ein Sacramentar der Bodleian Library in Oxford D. I. 20 (24,5:27 cm, 211 folia), das aus St. Alban in Mainz stammt. Auf fol. 2—8 stehen Benedictiones, foll. 18b—29a enthalten ein sehr ausführliches Kalendar, das die Bestimmung der Handschrift für St. Alban beweist. Neben seinem dies natalis, der depositio und dedicatio sci Albani werden zum 16. Juni noch Aureus und Justinus erwähnt,

Taf. XIV—XV

deren Gebeine im Mainzer St. Albankloster bestattet waren. Die Erwähnung des Gallus und Magnus stützt die Annahme, daß die Handschrift in St. Gallen entstanden ist. Auf foll. 30—31b folgt die Benedictio Caerei in Pascham, 32—33 sind leer. Mit fol. 34b beginnt das eigentliche Sacramentar mit der Incipitseite. Sie ist in der üblichen Weise disponiert. Neben neun Kapitalen, die reihenweise mit Schwarz und Rot wechseln und mit Gold gefüllt sind, ist die große Initiale I in ganzer Höhe auf der Seite ausgerückt. Sie ist in Minium gezeichnet, bildet oben, unten und in der Mitte Rankenknoten, zwischen denen im Stamm zwei Felder mit vereinfachtem schräggestellten Mäander gefüllt sind. Die Zeichnung dieses Musters ist sehr unsicher. In die Zwickel sind kleine Knospen eingefügt. Das untere Ende des I ist in Form einer doppelten geschlitzten Kelchblume abgeschlossen. Zur Füllung ist nur Gold verwendet. Die Kapitalschrift setzt sich bis fol. 36a fort. Fol. 36b beginnt mit dem Dn̄s vobiscum in vier Zeilen Unzialmajuskeln, reihenweise wechselnd rot und schwarz. Die Responsorien sind in Minuskeln geschrieben. Den größten Teil der Seite füllt nun das Vere Dignum, das als Monogramm VD mit dem Kreuzbalken gezeichnet ist. Die Kreuzform ist durch einheitliche Ornamentierung hervorgehoben, die Enden der Balken durch Linienranken verbunden. Der erste Stamm des V und die Bauchlinie des D bilden sozusagen nur den Rahmen des Kreuzes. Alle einzelnen Elemente des Schmuckes sind uns von früher bekannt, die geschlitzten Blätter und Blumen, die Knospen mit dem Punkt, die feuerradartige Rosette, Flechtbänder und Linienranken. Auffällig ist, daß hier, wie durchgängig in dieser Handschrift, nur Gold zur Bemalung der Initialen verwandt ist. Wie in Cod. 367 liegt daher die Initiale wie ein Gitterwerk auf dem allenthalben durchscheinenden Pergamentgrund. Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß hier wie in vielen St. Gallischen Handschriften die Metallfüllungen den Raum zwischen den Miniumlinien nicht ausfüllen, sondern daß gewiß absichtlich der Pergamentgrund in einer schmalen Linie zu beiden Seiten sichtbar bleibt. Unter dem Vere-Dignum-Monogramm steht „et justum est aequum" in roten Kapitalen mit Goldfüllung. Auf der folgenden Seite setzt sich der Kanon fort in 18 Zeilen Unzialmajuskeln, deren Schrift reihenweise in Rot und Schwarz wechselt. Der Kanon ist vom Dn̄s vobiscum bis vor Beginn des te igitur mit Neumen versehen, die nach einer in die Handschrift eingefügten Notiz von H. M. Bannister die St. Gallischen Formen haben. Das te igitur auf fol. 37b ist so disponiert, wie wir uns nach dem leichten Abdruck das leider verlorene des Wiener Sacramentars zu denken haben. Die große Initiale T füllt die ganze Seite. Große, lockere Bandverschlingungen entstehen aus den Enden der Balken. Ähnliche entwickeln sich in der Mitte des Stammes. Als Hauptmotiv herrschen hingegen Füllornamente, die im Gesamteindruck mit ihren rechtwinkeligen Brechungen am nächsten an altchinesische Schriftformen erinnern. Wir finden zwei vorherrschende Muster. Das eine besteht aus zwei langen Rechtecken, die sich im rechten Winkel durchkreuzen. Das andere, das sich von einem Quadrat umschließen läßt, ist aus einer Form des Mäanders entstanden, die uns aus dem St. Galler Cod. 27 bekannt ist. Der Schreiber dieser Handschrift hatte ihn sozusagen negativ gezeichnet, indem er, statt für das Band zwei Konturlinien zu geben, das Motiv so zusammenpreßte, daß nur eine schmale Linie den gemeinsamen Kontur zu zwei nebeneinanderlaufenden Bändern bildet. Der Oxforder Künstler machte nun die Linien zu Bändern und veränderte das entstehende Muster nur um ein Geringes. Nachstehende Zeichnung zeigt die Genesis des Motivs:

Dieses Gebilde stellte er nun über Eck, abwechselnd mit dem vorigen, und schob dazwischen noch gebrochene kurze Bänder ähnlichen Charakters wie das neu entstandene Motiv, doch systemlos, ein. Neben der Initiale T steht links et sacerdos, rechts e igitur clementis̄ime pater, beides in roten Kapitalen mit Goldfüllungen in schmale Kolumnen aufgeteilt. Mit der nächsten Seite beginnt die gewöhnliche Unzialschrift in einer Kolumne zu 18 Zeilen. Größere Initialen sind nur an hervorragenden Stellen angebracht: Fol. 46a: zu Beginn der Orationes, 84b: zum Ostermontag, 106a: in nat. sci Petri, 111b: zum Laurentiusfest, 113b: zur Himmelfahrt Mariä und 125b: zum Martinstag. Im übrigen sind nur einfache rote Kapitalen mit Goldfüllung ausgerückt. Die Initialen bieten nichts Neues, höchstens wäre die Verwendung eines ganzen Pfaues bei dem U der Himmelfahrt Mariä zu erwähnen. Auch die Schrift entspricht ganz der des Wiener Codex. Das vielfach variierte g hat allerdings auch hier seine besondere Gestalt. An dem kleinen geschlossenen Kopf setzt sich in der Mitte unten der Bauchstrich zu kurzer Vertikale an, die dann scharf nach rechts ausbiegt und sich in weiter Rundung nach innen wendet, ohne sich zu schließen.

Fassen wir nun das Material der jüngeren Gruppe zusammen, deren Eigentümlichkeit die vorwiegende Bemalung der Initialen in Gold und Silber ist, so finden wir, daß bei diesen Handschriften ein Zweifel an der Entstehung in St. Gallen nicht mehr möglich ist. Der Cod. Sang. 27 weist durch die Litanei nach St. Gallen, die Wiener Handschrift durch das Kalendar, der Oxforder Cod. durch das Kalendar und die Gestalt der Neumen. Cod. Sang. 367 ist ebenso wie der Cod. 27 noch immer in der St. Galler Bibliothek. Die Handschriften der Karlsruher Bibliothek Augg. XIX und XXIX stehen unter den Resten der Reichenauer Bibliothek in ihrem Stil allein da. Es hat bei den freundschaftlichen Beziehungen der Klöster Reichenau und St. Gallen, die ja für das 9. Jahrhundert keinem Zweifel unterliegen, nichts Erstaunliches, daß diese Handschriften ebenso wie das Wiener Sacramentar um die Mitte des Jahrhunderts nach der Reichenau kamen. Für die zeitliche Ansetzung des Stils gewinnen wir, so weit ich sehe, aus den Handschriften selbst keine Anhaltspunkte. Einen vagen Terminus ante quem bietet hingegen die nächste Handschriftengruppe, deren Entstehung in der Abtszeit Grimalts zwischen 841—872 gesichert ist. Da während seiner Regierung die Entwicklung des Buchschmuckes einen großen Schritt zurücklegt, dürfen wir mit den spätesten Handschriften der besprochenen Gruppe nur etwa bis an die Mitte des Jahrhunderts vorrücken. Dies findet auch noch seine Bestätigung, wenn die Angabe des Oxforder Kataloges richtig ist, daß in einer für Mainz bestimmten Handschrift nach 852 das Fehlen des hl. Lullus im Kalender erstaunlich wäre.

Überblicken wir nun das gesamte St. Galler Kunstschaffen aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, so sehen wir eine große Einheitlichkeit in den einzelnen Elementen der Ornamentik. Die Entwicklung äußert sich in der allmählichen Vergrößerung der Motive gegenüber der anfänglichen Häufung von kleinen Einzelformen. Eine wirkliche Neuerung ist nur die Einführung der Metalle zur Bemalung der Initialen, die die ursprünglich allein herrschenden Lokalfarben mehr und mehr verdrängen. Die Schrift macht die größte Wandlung durch. Zuerst stark von merowingischen Elementen durchsetzt, ist sie zum Schluß der Periode zu rein karolingischer Gestalt verändert. Zahlreiche Übergangsformen in Initiale und Schrift beweisen mit der Kontinuität der Entwicklung die Einheitlichkeit des Entstehungsortes.

Kapitel II.

Die St. Galler Initial-Ornamentik unter Abt Grimalt (841—872).

In Cod. 81 der St. Galler Bibliothek befindet sich ein Eintrag, wonach die Handschrift von Harmut für Abt Grimalt (841—872) geschrieben sei. Die Handschrift bestätigt damit eine Nachricht Ratperts, Grimalt habe Handschriften für sich schreiben lassen und dann dem Kloster geschenkt. Zu diesen gehören auch die Codd. Sang. 77, 79 und 83 mit prächtigen Initialen und andere schmucklose Handschriften.

Tafel XVI

Als die altertümlichste unter diesen erscheint Cod. 83 der St. Galler Stiftsbibliothek (40,6:30,5 cm, 418 Seiten). Er enthält die Epistolae Pauli, acta Apostolorum, Epistolae catholicae und die Apokalypse. Der Cod. ist in zwei Kolumnen zu 27 Zeilen geschrieben. Als Schmuck enthält er große Initialen zu Anfang der Briefe und Bücher, ferner Überschriften in den verschiedenen Majuskelformen in Minium, Gold und Silber. Die alten Ornamentformen finden wir zum Teil hier zum letztenmal; so vor allem die Doppelkelchblume mit den geschlitzten Blättern, die eine der beliebtesten Zierformen der vorhergehenden Epoche darstellt. Auch die anderen Blütenzusammensetzungen mit geschlitzten Blättern kommen hier noch vor, z. B. im Stamm der Initiale P zum Epheserbrief (S. 128). Dieses P ist besonders interessant, da es die verspäteten Formen mit den jüngsten der Handschrift vereinigt. Abgesehen von den genannten vegetabilischen Gebilden gehört auch das große, stehende, vierbeinige Raubtier stilistisch zur älteren Gruppe. Wenn sich auch dort kein gleiches nachweisen läßt, so sind Kopf und Tatzen in derselben Gestalt uns schon vielfach vorgekommen. Die Verwendung eines ganzen Tieres im Initialkörper haben wir auch schon öfters nachgewiesen. Diesen übernommenen Elementen gegenüber stehen zwei weitere Motive, die für die Grimalt-Handschriften charakteristisch sind. Das erste ist die Umbildung der Hakenranke zu breiten, goldgefüllten, von der Miniumlinie umschlossenen Blatttrieben. Zu bemerken ist, daß die Verdickung am Ende ganz abgerundet ist, während sie sich schon in dem wenig späteren Folchard-Psalter zu sichelförmiger Brechung im Kontur verändert hat. Daneben kommt die Hakenranke noch immer vor, doch finden wir neben der fischblasenförmigen Verdickung einen kreisrunden Goldtupfen am Ende des linearen Hakens (siehe das P zu Beginn der Apostelgeschichte). Eine weitere Neuerung sehen wir beim P des Epheserbriefes an dem Blatt, auf dem die Hinterfüße des Raubtieres ruhen. Hatten wir vorher häufig ähnliche Blätter gefunden, die sich in rundlappigen Formen an dem durch den Miniumkontur gebildeten Grat ketteten, sodaß sich das ganze Blatt wie im Profil gesehen darstellte, so doppeln sich hier die einzelnen Blattumrisse an der dem Grat abgewandten Seite, sodaß wir die bisher verdeckte andere Blatthälfte zu sehen glauben. Diese dem Beschauer abgewandte Hälfte ist nur mit Minium umrissen. Kleine, weiß ausgesparte Tupfen dicht am Grat des Blattes, die mir nur in dieser Handschrift begegnet sind, bleiben mir in ihrer Bedeutung unverständlich. Das verdoppelte Profilblatt ist ein Motiv, das für die Grimaltgruppe allein charakteristisch ist und später verschwindet. Anders verhält es sich mit einigen neuen Blättern und Blüten, die in unserer Gruppe entstehen, die sich aber auch noch in der folgenden Stilphase halten. Das herzförmige Blatt z. B. kommt

hier schon vor. Andere werden wir in den nächsten Handschriften finden. Die Technik der Ausführung ist die alte. Die Umrisse sind in Minium gezeichnet, die Füllungen in Gold und Silber gemalt. Andere Farben kommen nicht vor.

Die Schrift des Codex ist fast die gleiche wie in der Karlsruher Handschrift. Auch die zweispaltige Anordnung, die wir dort zum erstenmal trafen, ist für die Grimaltgruppe charakteristisch. Was die Buchstabenformen anbetrifft, so ist die Neigung zur Dehnung in die Breite noch immer vorhanden. Besonders die Bäuche der q, p, b und o sind gut gerundet, zum Teil auch breiter als hoch. i und die letzten Stämme von m und n erhalten einen horizontalen Haarstrich als „Fuß". Diese Eigentümlichkeit erhält sich in der St. Galler Schreibstube bis ins 11. Jahrhundert, doch hat sie keinen Anspruch darauf, als sicheres Kennzeichen zu gelten. Sie findet sich auch in anderen, alemannischen Schreibstuben, verschwindet aber in der Reichenauer Schule des 10. Jahrhunderts.

Einfacher im Schmuck, doch der vorigen Handschrift nahe verwandt, ist Cod. 79 der Stiftsbibliothek (30,5:40,0 cm, 452 Seiten), der die Paralipomena, die Bücher Judith, Esther, Esra und die Makkabäer enthält. Die Initialen sind zum Teil nur in Minium vorgezeichnet, zum Teil enthalten sie auch Gold- und Silberfüllung. Während die alten Blütenformen hier nicht mehr vorkommen, finden wir einige neue. Die wichtigste, die sich weiter dauernd erhält, ist ein en face gesehenes, rundlich ausgelapptes Blatt, das in der Struktur dem Profilblatt gleicht. Die Spitze des Blattes ist herzförmig. Aus dieser Blattform bilden sich wieder größere, blütenartige Gebilde, indem sich entweder ein Blattkomplex aus dem anderen entwickelt oder ein Mittelblatt von im Profil stehenden, sich aufrollenden Seitenblättern eingefaßt wird. Die Anordnung des Textes in zwei Kolumnen zu 28 Zeilen, das Format des Buches und der Schriftcharakter stimmen mit Cod. 83 überein.

Cod. 81 der St. Galler Stiftsbibliothek (ca. 33:44 cm, 363 Seiten) ist laut Eintrag von Hartmut für Grimalt geschrieben. Die Handschrift enthält die Proverbia, Ecclesiastes, Canticum Canticorum, Sapientia, Jesus Sirach, Hiob, Tobias und vier echte Hieronymusprologe. Die Anordnung in zwei Spalten zu 28 Zeilen und die Verteilung des Schmuckes zu Anfang der Bücher ist die übliche. Die Initialen sind sehr sorgfältig in Minium, Gold und Silber ausgeführt. Auch hier wieder bereichert sich der Formenvorrat. Unter anderem sehen wir eine neue Blume am blattgeschmückten, gebogenen Stiele, schmalgelapptes, dem Akanthus verwandtes Blattwerk und Dreiblattformen mit spitzen oder runden Enden. Im großen ganzen aber deckt sich nicht nur die Schrift mit der der vorigen Handschriften, sondern auch die Initialen repräsentieren trotz Variationen in den Motiven den gleichen Stil.

Cod. 77 der St. Galler Stiftsbibliothek (35,5:46,2 cm, 482 Seiten) enthält den Pentateuch, die Bücher Josua, Judicum und Ruth. Der Anfang der Genesis (S. 9) ist in besonders reicher Ausstattung gegeben. Die zweispaltige Anordnung ist auch auf dieser Zierseite aufrecht erhalten. Die linke Spalte enthält die Worte: In principio. Neben der ganzseitigen Initiale sind die folgenden Lettern als kleine verzierte Kapitalen auf eine schmale, siebenzeilige Kolumne verteilt. Die Symmetrie des I wird nicht, wie gewöhnlich, durch Umbiegung des unteren Endes aufgehoben. Schöne Bandgeflechte mit symmetrischen, doppelten Profilblättern dienen als Hauptakzente oben, in der Mitte und unten. Das untere Ende wird durch Blattpalmetten, an die sich noch kleine Blattgebilde anschließen, bereichert. Die Flechtung der Knoten ist locker, die Zwischenräume sind mit Minium angefüllt. Zwischen den Flechtknoten ist der Stamm mit zwei Ornamentfeldern geschmückt. Sie enthalten ein dem Mäander verwandtes Motiv, das sich diagonal im Feld entwickelt. Dieses Ornament steht zwischen dem Oxforder Muster, dessen Entstehung wir oben nachwiesen, und dem Mäander. Das Vorherrschen der T-Form zeigt die Abhängigkeit vom Oxforder Muster. Auch hier wieder äußert

Tafel XVII

sich ein Mangel an Verständnis für das Ornament, indem der Fluß des Bandes durch eine durchgehende Vertikale paralysiert wird. Selbstverständlich kann das Muster, das wir ganz ähnlich in früheren, insularen Handschriften finden, schon von gleichen Vorbildern kopiert sein. Unsere Ableitung will die Entstehung nur psychologisch erklären. Die kleinen Zierbuchstaben, die dem I folgen, sind in brauner Tinte vorgezeichnet, in Gold und Silber gemalt. Dreifach oder fünffach geteilte Blätter, teils mit runden, teils mit spitzen Enden, entwickeln sich an leicht gewellten Linien. Die rechte Spalte ist in 15 Zeilen Kapitalen geschrieben, die reihenweise zwischen Gold und Silber wechseln. Der weitere Schmuck der Handschrift steht ebenfalls auf gleicher Stilstufe mit den vorher erwähnten Grimalthandschriften. Daneben finden wir auch wieder einiges Neue, so besonders die Traube am P zu Anfang des Buches der Richter (Seite 425) und eine Zierleiste, die durch den Wechsel zwischen einer Stufenpyramide und einer Blüte entsteht (Seite 307). Vor allem die Tupfenknospe ist sehr verbreitet. Über die in zwei Spalten zu 30 Zeilen angeordnete Schrift läßt sich nichts Neues sagen.

Auch der Cod. 82 der St. Galler Stiftsbibliothek (30:41 cm, 552 Seiten in zwei Kolumnen zu 28 Zeilen) muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Er enthält die großen und kleinen Propheten, dazu fünf Hieronymusprologe. Die zweispaltige Anlage allein bezeugt schon die Zugehörigkeit zu unserer Gruppe, doch ist die zu Grimalts Zeiten begonnene Handschrift erst um die Wende zum 10. Jahrhundert vollendet worden. Nur wenige Lagen zeigen die Schrift von der Mitte des 9. Jahrhunderts und die zugehörigen Initialen sind zwar in der Zeichnung mit den besprochenen eng verwandt, aber am Ende des Jahrhunderts bereichert worden. Auch manche Initialen derjenigen Teile des Buches, die sicher jüngeren Ursprunges sind, wie verschiedene deutliche Symptome beweisen (Verwendung von d mit horizontalem Balken und spitzes u), bezeugen in der Anlage die Hand eines Meisters aus der Zeit Grimalts. Dazu gehört z. B. das U auf Seite 8. Hier wie sonst äußert sich die jüngere Überarbeitung in den bunten Gründen zwischen den goldenen Hauptformen. Dabei ist der Text in dieser Lage erst um das Jahr 900 entstanden. Dieser Umstand belehrt uns, daß die Initialen in diesem Falle und dann wohl meistens vor dem Text entworfen wurden, was ja auch daraus hervorgeht, daß der Text stets in Anlehnung an die Bewegungen der Initiale den Raum sorgfältig ausnutzt. Auch sehen wir hier, wie so oft, die Verteilung der Arbeit an verschiedene Schreiber. In diesem Falle liegt jedenfalls eine ungewohnte Verschleppung der Fertigstellung vor. Wir werden bei Gelegenheit auf die jüngeren Initialen in dieser Hinsicht verweisen.

Tafel XVIII—XIX

Alle charakteristischen Eigenschaften der Grimaltgruppe treffen sich bei dem Codex der Genfer Universitätsbibliothek lat 37a (15,5:31,5 cm, Seiten nicht numeriert), einem gemischten Lectionar aus dem Alten und Neuen Testament. Zwei Schmutzblätter zu Anfang enthalten Lektionen aus Esaias zum Feste des heiligen Constantius und zu Mariä Verkündigung. Das nächste Rekto trägt den St. Gallischen Stempel mit dem Bären. Auf dem Verso steht das Incipit mit der ganzseitigen Initiale I und elf Zeilen Majuskeltext in Gold und Silber. Die nächste Seite enthält den Anfang der Weihnachtslektion aus dem Hebräerbrief mit der großen Initiale F des Wortes Fratres und den weiteren Text in goldenen und silbernen Majuskeln. Eine Zeile Minium-Kapitalen mit Goldfüllungen und eine andere in schwarzen Unzial-Majuskeln mit Silber auf der folgenden Seite bilden den Übergang zur einfachen Textschrift, die sich in einer Kolumne zu 21 Zeilen anordnet. Jede weitere Lektion beginnt mit einer großen Initiale. Die hohen Kirchenfeste sind durch Textanfänge in goldenen und silbernen Kapitalen ausgezeichnet. Eine ganze Zierseite im Charakter des Incipit betont das Gallusfest, womit die ursprüngliche Bestimmung der Handschrift für St. Gallen gesichert ist. Der

Künstler entfaltet den ganzen Reichtum der Formensprache, über die seine Schule zu Grimalts Zeiten verfügt, reiches Bandflechtwerk mit Hakenranken, einfache und doppelte Profilblätter, die verschiedenen Variationen von Blumen und Blüten, die kleinen Zierblättchen usw. Das D des Gallusfestes mit dem Vogelkopf und den ins Bandwerk verschlungenen Beinen und Klauen und das aus Fischen gebildete E der Purificatio Stae. Mariae erinnern an die Prachtinitialen des St. Galler Codex 367. Die Füllung des Initialstammes im F der ersten Lektion und der Bandzopf im I des Incipit hat die gleiche Funktion wie der schräge Mäander im Incipit des St. Galler Codex 77. Stilistisch gehört der Codex durchaus zur Grimaltgruppe, wenn auch die energische Schrift mit den kräftig gezogenen Fußstrichen der m, n und i einen etwas jüngeren Eindruck macht, so daß wir annehmen müssen, daß der Codex erst nach Mitte des 9. Jahrhunderts entstanden ist. Beachtenswert sind die Neumen, die wir hier und dort im Text finden, anscheinend in diesem Falle als Akzente für das Vorlesen aufzufassen. Nach der Tinte zu urteilen, scheinen sie ursprünglich zu sein. — Ein jüngerer Teil beginnt auf Seite 161. Die Schrift mit spitzem u und unzialem d, das Vorkommen der zittrigen Stiele an den Blättchen der Initiale auf S. 162 lassen für diesen auf die Entstehung um die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert schließen. Aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammt der Text auf Seite 166 und folgenden. Noch jüngere Zusätze des ausgehenden 11. Jahrhunderts finden sich auf den Seiten 170 bis 172. Die Handschrift ist in ihrem Hauptteil eins der besten Werke unserer Schule. Das ungewohnt schlanke Format (15,5:31,5 cm) erinnert an das sog. Evangelium longum, das später zu besprechen sein wird, dem der gleiche Umstand den Namen gegeben hat, während es jedoch von dem Genfer Lectionar in den gestreckten Proportionen noch überboten wird.

Als besonders bedeutendes Werk reiht sich an die Grimalthandschriften ein Psalterium im Stift Göttweig bei St. Pölten in Oberösterreich. (Nach weißem Schild auf dem Rücken Nr. 30, 26,8:35,2 cm, 247 fol.)[28]). Auf dem Schmutzblatt fol. 1a findet sich von einer Hand des 13. Jahrhunderts der Eintrag: Tafel XX

V. D.
S. S. P.
Carolus Kumgius
In te domine speravi
non confundar in ae-
ternum

Fol. 1b bis 4a folgt Kyrie eleison und die Litanei. Jede Seite ist durch Arkaden in drei Kolumnen geteilt, in denen die Namen der angerufenen Fürsprecher stehen. Die Arkaden sind in Minium, Gold und Silber ausgeführt, Kapitelle und Basen wechseln zwischen einfach getreppten Formen und reicheren Gebilden aus Blattwerk und Linearranken. Die sich anschließenden Orationen reichen bis fol. 14a, weiter folgt die Origo Prophetiae (fol. 14b) mit einer größeren Initiale, „Quid sit psalterium usw." (fol. 15a), de libero sancti Isidori (fol. 15b), die Briefe des Damasus und Hieronymus (fol. 17a) und die Praefatio Hieronymi (fol. 18b). Fol. 19b und 20a waren ursprünglich leer. Auf fol. 19b wurde im 13. Jahrhundert ein Gebet an Maria eingetragen. — Auf fol. 20b beginnt der Hauptteil des Buches mit einer Incipitseite, deren neun Zeilen Kapitalen mit Metallfüllungen unter einer reichen Arkatur stehen. Breite, locker geschlungene Bandknoten mit eingeflochtenen Tierköpfen und -beinen bilden Basen und Kapitelle. Nur wenige Pflanzenformen finden dazwischen Raum, so einige doppelte Profilblätter, ein fünffach gelapptes, en face stehendes Blatt, rundliche Bandknospen und Linearranken mit kreisrunden Tupfenenden. Die Säulenschäfte und der eigentliche Bogen enthalten zwischen schmalen Bändern ein Spiralenornament, das durch Verschlingung des zweimal gegenständig

verwandten „laufenden Hund"-Ornaments entstanden ist. Den Schlußstein des Bogens schmükken zwei symmetrische, vierbeinige Tiere, deren hintere Körperhälfte sich spiralenartig aufrollt. Die Tiere sind in ein Gehäuse von einfachen Goldbändern eingeschlossen.

Die gegenüberliegende Seite (fol. 21a) wird zum größten Teil von einer prächtigen Initiale eingenommen, mit der der Psalm 1 beginnt. Der Stamm des B ist in ähnlicher Weise geflochten wie die Basen der vorhergehenden Seite. Das obere und untere Ende ist mit symmetrischen Adlerköpfen geschmückt, zwischen denen nach oben und unten Blattkomplexe in den üblichen Formen der Grimalthandschriften entspringen. Die nach rechts gewandten Adlerköpfe halten in den Schnäbeln die Bänder der Bauchschwingungen, die sonst in keiner Verbindung mit dem Stamm stehen und unter sich nur locker zusammenhängen. Jeder einzelne Bogen stellt für sich ein Tier dar, dessen Kopf und Beine im Innern der Schwingungen Platz finden. Das obere Tier entwickelt zwei weitere Beine ebenfalls nach innen aus der Verdickung des Bogens. Der breite Bogen des unteren Bauches ist mit einem Rankenmuster verziert. Aus Schöpfen, Hals, Zunge und Schwanz der Tiere entwickeln sich weitere Bandflechtungen in runden und gebrochenen Formen. Sie endigen in doppelten Profilblättern und Früchten, die in ihrer Gestalt an Tannenzapfen erinnern. Zwei kleinere Vögel picken an diesen Früchten, ziemlich realistisch gezeichnet, doch noch im Sinne der irischen Ornamentik, ohne Rücksicht auf den Bau der Initiale in falscher Orientierung eingefügt. Die Initiale füllt in der Breite etwa zwei Drittel des Blattes. Darunter schließt sich der Text an in der Einteilung des Psalterium glossatum, die uns aus Cod. Sang. 27 schon bekannt ist. Neben der schmalen Psalmenkolumne stehen rechts und links in halber Kolumnenbreite und doppelter Zeilendichtigkeit die Glossen. Der Text ist auf dieser Seite in rot und schwarz wechselnder Capitalis rustica geschrieben. Auf der folgenden Seite geht die Schrift zur Unziale über.

Der Psalter verbindet mehrere Einteilungsprinzipien. Das vorherrschende ist die Dreiteilung, die sonderbarerweise Psalm 52 und 102 hervorhebt. Auf zwei gegenüberliegenden Seiten (85b und 86a, 159b und 160a) sind jedesmal die Überschriften und der Anfang des Psalms als reiche Zierseiten behandelt. Durch halbseitige Initialen ist daneben die Einteilung in Gruppen zu zehn vorgenommen. Auch hier ist die Teilung statt wie üblich bei Psalm 11, 21 usw. nach Psalm 12, 22 usw. verschoben. Die Initiale zu Psalm 32 ist vergessen, bei Psalm 72 ist sie wohl absichtlich weggeblieben, da mit einer fast ganzseitigen Initiale vor Psalm 78 die Zweiteilung betont ist. Der übliche Einschnitt ist vor Psalm 77. Auch sonst steht vor jedem Psalm eine in der Größe wechselnde Initiale.

Der Stil der Ornamentik ist einheitlich. Außer den schon hervorgehobenen Merkmalen der Grimaltgruppe sind noch folgende auffällige Einzelheiten zu erwähnen. Das I vor Psalm 11 (fol. 32a) hat zwei verspätete, geschlitzte Blumen, an die sich aber die für unsere Gruppe charakteristischen Herzblätter anschließen. Das Q vor Psalm 42 (Quem ad modum) hat als Schwanz einen nach links springenden Hirsch, dessen goldsilbernes Geweih die Rundung des Q füllt. Links neben dem Hirsch ist in einem nach rechts offenen Rechteck in wenigen Linien ein Brunnen gezeichnet, dessen Bedeutung durch die Beischrift PꞶNC noch verdeutlicht ist. Es ist dies ein höchst interessanter Einschlag von Wortillustration, der in St. Gallen meines Wissens allein dasteht. Ebenso wie die Zweiteilung weist diese Tatsache auf byzantinischen Einfluß. Die Zweiteilungsinitiale A auf fol. 124 ist durch zwei gegeneinander aufgerichtete Bestien gebildet. Auf fol. 245b ist der Stamm des T zum Hymnus Sancti Ambrosii: „Te domine laudamus" durch ein Medaillon mit jugendlichem, nimbiertem Kopf über den Querbalken fortgesetzt. Es ist wohl die Abbreviatur eines Crucifixus. Die schöne, große Schrift der Hauptkolumne hat keine auffälligen Eigentümlichkeiten. Das Vor-

kommen von offenem a neben dem vorherrschenden karolingischen stützt die Datierung der Handschrift, die ich auch nach dem Initialcharakter in die frühe Zeit der Grimaltgruppe um 850 ansetzen möchte.

Eine der schönsten Schöpfungen der St. Gallischen Schreibstube ist der sog. Folchard-Psalter[29]), St. Galler Stiftsbibliothek Cod. 23 (38,5:29,0 cm, 368 Seiten). Nach drei leeren Blättern beginnt der Text auf Seite 7 mit dem Kyrie. Dieses ist zweispaltig in goldenen und silbernen Unzialmajuskeln auf Purpur geschrieben und mit prächtigen Arkaturen eingerahmt. Diese entfalten einen großen Reichtum an Zierformen. Basen, Säulenschäfte und Kapitelle sind fast ausschließlich mit vegetabilischen Ornamenten verziert. Architektonische Formen finden sich nur vereinzelt, z. B. an den kannelierten Säulenschaften auf S. 14. Meistens besteht der Schaft aus frei fortlaufenden Ranken, Girlanden oder zweigartigen Gebilden, dann wieder bilden zwei vertikale Bänder das Gerüst für allerhand Rankengeschlinge, oder das Blattwerk windet sich um den durch zwei Linien angegebenen Schaft. Basen und Kapitelle scheiden sich durch Wulste oder Plinthen vom Säulenschaft und Bogenansatz. Pflanzenformen herrschen auch hier vor. Bald ist einige Ähnlichkeit mit wirklichen Kapitellformen zu verspüren, bald wird nur die Silhouette im allgemeinen Umriß von der Architektur übernommen. In diesen fügen sich en face gestellte Rosetten und spiralenartige Gebilde, die noch an irische Motive anklingen. Ein andermal sind zwei Löwenköpfe an der Basis verwendet. Auf Seite 11 bestehen die seitlichen Kapitelle aus Löwenköpfen, unter denen die Vordertatzen sichtbar werden. Die zugehörigen Basen sind gleichfalls aus Löwentatzen gebildet. Die mittlere Säule auf dieser Seite ist besonders reich verziert. Ein hockender Mann sitzt auf der Basis. Er hält in den Händen zwei Zweige, die als Wellenranken in mehrfacher Überschneidung den Säulenschaft bilden. Im Gezweige sitzen ein Adler, ein Löwe, ein Bär, ein Ochse und einige Schlangen. Das Blattwerk ist hier feinzackiger, als wir es früher fanden, und nähert sich mehr realistischen Formen, doch besteht noch immer die unnatürliche Kettung der Blätter, die sich nur selten an einen Stiel seitlich ansetzen. Vielmehr verjüngt sich das Blatt an irgendeiner Stelle, um sich nach einem stielartigen Übergang von neuem zu erweitern. Ähnliches Blattwerk findet sich in zwei Initialen des Codex 82. Der Realismus der Tiere ist um so beachtenswerter, als in einer späteren Kunstepoche die stilisierten Tiere mehr und mehr verschwinden. Die auf den Kapitellen ruhenden Bögen sind sämtlich hufeisenförmig. Ihr Schmuck besteht in einem Ornamentstreifen, der stets außen, oft auch innen von einem schmalen, schmucklosen Band begleitet wird. Als Zierformen dienen die üblichen Blatt- und Bandmotive, die sich zu einfachen oder komplizierten Wellenranken verbinden. Auch nach Art des aus der Antike stammenden, schräg gestellten Akanthus sind die klein gelappten Blätter in Reihen gesetzt. Akroterien aus den gleichen Elementen flankieren die Bögen. Nur einmal auf Seite 12 ist an ihrer Stelle eine entsprechend dreigeteilte Darstellung angebracht. In bandumrahmten Purpurfeldern sehen wir in der Mitte die Halbfigur eines bartlosen Christus, der mit beiden Händen nach rechts und links segnet. Rechts steht der Abt oder der von Folchard in seiner Dedikation genannte Dekan Hartmut. Er scheint auf den Schreiber des Psalters hinzudeuten, der von links in ganz entsprechender, devoter Haltung das Buch darbringt. Die Gewänder der Dargestellten sind ganz in Gold und Silber gemalt. Sonst ist die Technik die gleiche, die wir in den Bogenfeldern bei den Bildern finden werden. Zwölf dieser Tympana sind mit den Halbfiguren geschmückt, die übrigen zwei Bogen-Felder-Paare enthalten szenische Darstellungen.

Im linken Tympanon auf Seite 9 sitzt ein König auf dem Thron. Seine Kleidung besteht in einem gegürteten Kittel mit engen Ärmeln, Hosen, Schuhen und einem auf der rechten Schulter geschlossenen Purpurmantel. Er ist bärtig und trägt auf dem Haupt eine Krone

Tafel XXI—XXVI

Tafel XXI—XXII

Tafel XXI, Abb. 1

Tafel XXII

Tafel XXI, Abb. 2

mit zwei abgerundeten Zacken. Er wendet sich nach rechts, um in einem großen Buch zu schreiben, das auf einem Pult vor ihm steht. Er scheint gleichzeitig zu diktieren, denn ihm gegenüber im andern Bogenfeld sitzen acht Männer, von denen die drei vorderen auf Rollen schreiben, während die hinteren nur zuzuhören scheinen. Die Deutung der Szene unterliegt meines Erachtens keinem Zweifel. Wer anders sollte der schreibende und diktierende König sein als David? Wenn sich auch kein genaues Gegenstück zur Darstellung findet, so mag als ikonographischer Beleg das Bild zu Anfang des Codex Sang. 20 dienen, wo ich die vier Schreiber ohne Nimben, die nach einer Seite blicken, wohl mit Recht als die Schreiber des Psalters auslegte, wenn auch das zugehörige Blatt mit David fehlte.

Tafel XXI, Abb. 1

Auf Seite 12, auf der über der Arkatur das Widmungsbild angebracht ist, sehen wir darunter im linken Bogen, wie ein von rechts kommender Diener dem in der Mitte des Bildes stehenden König David die Harfe reicht. Zur Linken steht eine Gruppe von Vasallen. Das rechte Bild zeigt den von zwei Ochsen gezogenen Wagen mit der Bundeslade. In heftiger Bewegung eilt eine Gestalt dem Wagen nach und wendet den Kopf nach links zurück. Vielleicht soll dieser Gestus eine Verbindung mit der beschriebenen Szene im anstoßenden Tympanon herstellen. Die Gestalt trägt eine gegürtete Tunika mit engen Ärmeln. Das Gewand ist mit einer breiten Borte gesäumt, die in einem vertikalen Streifen wiederkehrt, der vorn vom Hals bis zum Saume reicht. Sämtliche Figurenbilder sind bunt koloriert. Auf die stilistische Analyse komme ich im Kapitel über die Illustrationen zurück.

An die Litanei schließen sich auf Seite 17 bis 25 Gebete vor der Messe. Seiten 26 und 27, die das Incipit der Praefatio und ihren Anfang enthalten, sind in prächtige Rahmen eingefaßt, die zwischen Goldbändern einen Ornamentstreifen mit Wellenranken einschließen. Das vom Rahmen eingeschlossene Feld ist mit Purpur grundiert, der auf Seite 26 in sich gemustert ist. Das Incipit ist in reihenweise wechselnden goldenen und silbernen Kapitalen geschrieben. Die Praefatio beginnt mit einer prächtigen Initiale („Psalterium"). Die übrigen Buchstaben des ersten Wortes sind große Kapitalen, dann folgen noch 14 Reihen Unzialmajuskeln abwechselnd in Gold und Silber. Über den Seiten 26 und 27 steht in schmalem, goldumrahmten Feld die Weihinschrift in goldenen Unzialmajuskeln. Sie lautet:

Tafel XXIII, Abb. 1

Hunc praeceptoris Hartmoti iussa secutus
Folchardus studuit rite patrare librum.

Noch reichere Ausstattung zeigt der eigentliche Beginn des Psalters auf Seite 30 und 31. Das Incipit ist in zwei Kolumnen Goldkapitalen zu neun Zeilen auf breitgerahmtem Purpurgrund geschrieben. Die linke Vertikalleiste des Rahmens ist ersetzt durch die große Initiale I, an deren Ende und Mitte sich breite Rankenknoten entfalten. Das untere Ende schließt mit einem dichten, zopfartigen Geflecht. Die beiden großen Teile des Stammes haben gleiche Breite mit dem Rahmenband. Sie sind mit schräg gestellten Mäandern geschmückt, genau in derselben Weise, wie das I der Incipitseite des Codex Sang. 77. Das prächtige „Beatus vir qui" gleicht in der Anordnung dem Anfang der Praefatio, doch füllt das B fast die ganze Bildfläche, so daß sich die nächsten Buchstaben als einzelne Kapitalen in den freien Raum zwängen müssen. Der Rahmen ist hier wieder mit Wellenranken ohne Medaillons geschmückt. Das Rankenwerk der Initiale hebt sich von dunkelgrünem Grunde ab. Die Bildfläche außerhalb der Initiale ist in Silber angelegt. Das gerahmte Feld mißt 24,5 : 31 cm. Da der Codex leider beschnitten ist, bleibt dadurch nur ein unansehnlicher Pergamentstreifen bis zum Blattrande frei. Ebenso reiche Schmuckseiten finden sich vor Psalm 51 und 101 und betonen dadurch die Dreiteilung des Psalters. Beide Male enthält ein Verso die Überschrift des Psalms in Goldcapitalis auf Purpurgrund in Rahmen von gleichwertiger Ausstattung mit

Tafel XXIII, Abb. 2.

Tafel XXIV, Abb. 1

Tafel XXIV, Abb. 2. u. XXV

der gegenüberliegenden Anfangsseite, die fast ganz von der großen Initiale eingenommen wird. Entsprechend der Weihinschrift ist über den Zierseiten (Seiten 134, 135, 236 und 237) die imprecatio furis angebracht. Sie lautet:

Auferat hunc librum nemo hinc omne per aevum
Cum gallo partem quisquis habere velit.
Istic perdurans liber hic persistat in aevum
Praemia patranti sint ut in arce poli.

Gemeinsam ist sämtlichen großen Initialen eine einheitliche, fast ausschließlich vegetabilische Ornamentik, die sich aus den früheren Formen logisch entwickelt. Bedeutet die vorwiegende Blattform einen Fortschritt in der Naturwahrheit, so ist andererseits die dekorative Flächenfüllung in klarer Disposition und Übersichtlichkeit sowie in der edlen Rhythmik des Linienspiels nicht zu übertreffen. In dem D des Domine exaudi (Seite 237) ist die Einteilung streng symmetrisch, ebenso in dem Q des quid gloriaris (Seite 135), dessen Schweif diesem Kompositionsprinzip zuliebe verdoppelt ist. Beim B (Beatus vir) füllte der Künstler die beiden Rundungen in sich symmetrisch und brachte es fertig, durch geschickte Dehnung eines Gliedes die Symmetrie des Stammes vorzutäuschen. Die Tendenz zu strenger Disposition äußert sich auch in der Behandlung der Bildgründe in verschiedenen Farben, wodurch es dem Künstler gelang, die Initiale als geschlossene Einheit von der Umgebung abzuheben oder auch die Symmetrie der Einteilung noch zu verdeutlichen. In diesem Sinne ist der durchscheinende Grund unter dem Q nicht in einer Farbe angelegt, sondern das Rankenwerk liegt über einem gleicharmigen Kreuz, das seinerseits wieder in ein blaues Rahmenband und das blaßgrüne Innere geteilt ist. Der übrige Grund ist einheitlich Purpur. Aber auch in den Initialen, die ihrer Gestalt nach die Symmetrie ausschließen, zeigt sich der sichere Formensinn des Künstlers, wenn auch das P der Praefatio als die wenigstgelungene anzusehen ist.

Betrachten wir nun die Rankenformen im einzelnen, so beobachten wir das gleiche Stilgefühl. Das gelappte Blatt des älteren Stils wird von Folchard klar disponiert. Ein dünner Stiel teilt sich zur neunblättrigen Palmette, die in je drei Gruppen von drei Blättern zerfällt. Die Einteilung geschieht durch zwei tiefe, schmale Einbuchtungen, zwischen denen die mittlere Blattgruppe kräftig vorspringt. Ebenso gliedert sich jede Gruppe für sich. Das Mittelblatt und die Eckblätter enden in scharfer Spitze, die anderen sind abgerundet. In dieser klaren Durchbildung finden wir das Blatt beim D („Domine exaudi") und sonst einige Male verwendet. Daneben kommen konsequente Umbildungen vor, die der Funktion entsprechend bald eine Bereicherung, bald eine Beschränkung darstellen. Gemeinsam ist allen die wenn irgend möglich symmetrische Gruppierung von rundlichen oder spitzen Blättern. Es ist interessant, daß dieses ganz abstrakte Dekorationsprinzip zu einer Annäherung an die Natur führt. Denn wie weit der Künstler von der Naturbeobachtung in Wirklichkeit entfernt ist, zeigt sich deutlich bei dem D auf Seite 315 („Domine probasti me"), wo der schüchterne Versuch gemacht ist, eine Rebe darzustellen. Hier wachsen die Trauben aus den Blättern heraus, oder es setzen sich Stiele an den Stock in falscher Richtung an, so daß sie der Verjüngung des Zweiges entgegenstreben.

Unter den übernommenen Motiven bevorzugt der Künstler den Blatttrieb, den er nach und nach zu spitzer Sichelform umgestaltet. Er schafft auch damit eine neue Form, die seitdem zum Gemeingut der Schule geworden ist. Das Herzblatt und die drei- oder fünfteiligen Blüten, die an dünnen, manchmal leicht geschweiften Stielen sitzen, werden durch Staubfäden, d. h. Linien mit spiralförmigen Umbiegungen, bereichert. Die Fischblase und Kugelknospe sind unverändert übernommen. Die Tierformen treten gegenüber den Pflanzenformen sehr in den

Hintergrund. Hatten wir in den Arkaturen des Kyrie einige sehr naturalistische gesehen, so sind die wenigen Tierköpfe in der eigentlichen Initialornamentik ganz vom alten, stilisierten Schlag. Sie sitzen, wie früher, am langen Hals, haben eine weitgeöffnete Schnauze, eine tiefe Einsenkung zwischen Nase und Stirn, das große Auge und bisweilen lange, in die Höhe stehende Ohren. Ein anderer Typus beim D des Psalms 101 ist uns auch schon früher begegnet. Der Hauptunterschied gegen den vorigen besteht in dem dicken Hals und dem kleinen Auge.

Tafel XXVI Abgesehen von den großen Zierseiten enthält der Psalter Initialen zu allen Psalmen und Cantica. Die Unterteilung in Gruppen von 10 Psalmen ist durch größere Initialen betont. Der Charakter der Ornamentik ist der gleiche wie bei den Prachtinitialen. Die Ranken sind aus Gold und Silber, die Umrisse wie stets in Minium gezeichnet. Die Gründe sind ebenfalls bunt. Grün in verschiedener Helligkeit neigt bald zu Blau, bald zu Gelb, daneben ist Hell- und Dunkelblau sowie Purpur verwendet. Die Farben richten sich in ihrem Wechsel nach den Zwischenräumen des Rankenwerkes, oder sie sind ohne Rücksicht darauf zu einem Muster verteilt. Im letzteren Falle sind sie durch schmal ausgesparte, weiße Linien getrennt. Manche Initialen stehen auf Purpurgrund, der außerhalb ein größeres Feld grundiert, das mit einem schmalen Metallband eingefaßt ist. Dieses Feld trägt dann in abwechselnd silberner und goldener Capitalis rustica die Überschrift und den Anfang des Psalms.

Die Schrift in zwei schmalen Kolumnen zu 21 Zeilen ist in schönen, festen Minuskeln geschrieben. Gegenüber den früheren Werken der St. Gallischen Schule zeigt sich eine größere Steilheit. Die Buchstabenformen sind im einzelnen noch durchweg die gleichen. Das a ist stets karolingisch, b, d, o, p und q haben kräftige, breite Rundungen, ebenso das g, dessen Kopf und Bauch geschlossen sind. Der horizontale Fußstrich bei i und den letzten Stämmen von n und m ist kräftig ausgebildet. Auch am Ende des Stammes von q ist stets ein horizontaler Querbalken.

Kommen wir nun zur Datierung des Codex, so geben uns die Dedikationsverse darüber einigen Aufschluß. Der Name Folchard kommt in Urkunden von 855 bis 895 vor, und zwar zuerst mit dem Zusatz diaconus, seit 869 mit praepositus, seit 882 mit dem Titel decanus. Hartmut, den die Verse als Praeceptor nennen, war Dekan unter Abt Grimalt, für den er während seiner Abwesenheit die Abtsgeschäfte führte, da Grimalt in seiner Eigenschaft als Erzkaplan Ludwigs des Deutschen viel bei Hofe verweilte. Grimalt starb 872, Hartmut wurde sein Nachfolger. Es ist überliefert, daß Grimalt in der späteren Zeit seiner Regierung meist in St. Gallen war. Es ist unwahrscheinlich, daß in Anwesenheit des Abtes eine so prächtige Handschrift seinen Namen überging. Ich neige daher zu der Ansicht, daß wir den Codex nicht zu spät ansetzen dürfen. Wir besitzen vom Ende des 9. Jahrhunderts so viele bedeutende Handschriften, die noch eine beträchtliche Entwickelung bezeugen, daß ich mit der Datierung des Codex nicht zu tief in die 60er Jahre vorrücken möchte.

Fassen wir nochmals unsere Beobachtungen zusammen, so sehen wir gegen die engere Gruppe der Grimalthandschriften einen bedeutenden Fortschritt in der künstlerischen Durchbildung der Ornamentik. Hatten wir in jenen den gänzlichen Verzicht auf bunte Folien konstatiert, so wurde hier die Farbe zum wichtigen Kompositionselement. Noch auf eine Einzelheit sei hingewiesen. Das doppelte Profilblatt, das in den Grimalthandschriften auftauchte, ist hier schon wieder gänzlich verschwunden. Alles in allem bedeutet der Codex keine wesentliche Erweiterung des Formenschatzes. Er ist, wie Rahn richtig erkannte, ein reines Werk der St. Gallischen Schule. In der künstlerischen Bedeutung seiner Ornamentik nimmt er m. E. den allerersten Rang ein, nicht nur innerhalb der Schule selbst, sondern auch im Verhältnis zur auswärtigen Produktion jener Zeit. Die Bilddarstellungen allerdings können vor allem in der koloristischen Behandlung keineswegs befriedigen. Die St. Galler Schreibstube legte

offenbar auf eigentliche gemalte Illustrationen keinen Wert. Der Stil der Bilder in unserer Handschrift ist durchaus zeichnerisch, die Farbe nur eine ungeschickte Zutat. Wie wir schon in der Einleitung erwähnten, sind auch im übrigen alle erhaltenen figürlichen Illustrationen der Schule in ihrem Stile rein zeichnerisch. Die St. Galler Mönche waren sich offenbar ihrer Unfähigkeit auf malerischem Gebiet voll bewußt und verzichteten deswegen selbst in einer Prachthandschrift, wie dem Göttweiger Psalter, gänzlich darauf. Auch die Tatsache, daß an der Bildausschmückung der Gallus-Basilika, wie des Palatiums, das Grimalt sich erbaute, Reichenauer Maler tätig waren, weist auf diesen Umstand hin. Auf zeichnerischem Gebiet hingegen sind noch zahlreiche bedeutende Werke der St. Galler Schreibstube vorhanden, von denen die bedeutendsten allerdings ins X. Jahrhundert gehören. Ihrer Betrachtung widme ich ein besonderes Kapitel.

In die Nähe des Folchard-Psalters gehört eine Handschrift der Züricher Stadtbibliothek, das aus St. Gallen stammende Ms. C. 77 (19:26 cm, 371 fol.). Der Codex ist ein Lectionarius utriusque testamenti. Er beginnt auf fol. 1b mit einer Zierseite: In ex-ortu scae genetricis dī Mariae leē libri sapientiae. Die ganzseitige Initiale I bereichert den mit Flechtwerk verzierten Stamm durch die üblichen Bandknoten oben, in der Mitte und unten. Den unteren Abschluß bildet eine Blattpalmette, sonst unterbrechen das Band nur kleine Kugelknospen. Die fünf Reihen goldener und silberner Kapitalen des folgenden Textes sind durch kleine Blätter und Blümchen belegt. Sie gleichen denen, die wir auf der Incipitseite des Cod. Sang. 77 sahen, doch sind die dünnen Stiele bewegter. Wir finden sogar schon die in späterer Zeit so beliebte Zitterlinie sowie die uns aus dem Folchard-Psalter schon bekannten Staubfäden. Auf der folgenden Seite 2a beginnt das Dominus possedit me mit einer goldsilbernen Initiale und einigen mit den Metallen gefüllten Kapitalen. Daran schließt sich der gewöhnliche Unzialtext. Das Liber generationis auf fol. 3a zeigt die gleiche Ausstattung. Fol. 8b ist wiederum Zierseite. Sie enthält die Worte: Incipit prologus Hieronymi presbī in liberum comitem. Das ausgerückte I hat den gleichen Charakter wie auf fol. 1b, doch ist der Mittelknoten ausgefallen und der Stamm mit Blattwerk geschmückt. Die übrigen Worte sind Miniumkapitalen mit Metallfüllungen. Das folgende „Quamquam licenter" ist wie die Textanfänge auf Fol. 2a und 3a ausgestattet. Textlich umfangreicher ist die Incipitseite zum eigentlichen Lektionar mit 10 Zeilen metallgeschmückten Miniumkapitalen. Das I ist gegenüber fol. 1b um einige große Profilblätter bereichert, die im Unterschied zu dem sonst ganz ähnlichen I des Cod. Sang. 77 nicht verdoppelt sind. Fol. 11a schließt die Serie der Zierseiten. Unter der schmalen dreizeiligen Kapitalüberschrift in vigilia domini usw. beginnt der Text des Römerbriefs mit den Worten: Paulus Servus IHS XPI usw. Das P ist eine große Initiale entsprechend dem vorigen. Dann folgen noch 7 Zeilen allmählich kleiner werdender Kapitalen. Im übrigen beschränkt sich der Schmuck des Codex auf wenige kleine Initialen zu den Lektionen der großen Feste. Die anderen beginnen mit roten Kapitalen.

Tafel XXVII

Die Ausstattung der Handschrift ist derjenigen der eigentlichen Grimalthandschriften nahe verwandt, wenngleich die verdoppelten Blätter hier nicht mehr vorkommen. Dennoch weist die Schrift den Codex später als den Folchard-Psalter. Sie ist in einer Kolumne zu 20 Zeilen disponiert. Die Typen sind viel steiler geworden sowohl dadurch, daß fast alle horizontalen Grundstriche an Kraft verlieren, während die vertikalen kräftig gezogen sind, als auch durch die seitliche Zusammendrängung, die sich besonders bei m, n und u bemerkbar macht. Die charakteristischen Querbalken sind dünn, aber energisch. Mit dieser Handschrift kommen wir an das Ende der Abtzeit Grimalts, die sich als einheitliche Periode fortschreitender Entwicklung darstellt.

Kapitel III.

Die St. Galler Initial-Ornamentik von der Abtswahl Hartmuts bis zum Tode des Abts Salomon (anno 920).

Taf. XXVIII bis XXXII

Der goldene Psalter von St. Gallen (Cod. Sang. 22) ist die berühmteste Handschrift der Schreibschule. Sie verdankt ihren Ruhm in neuerer Zeit der Monographie von I. Rud. Rahn[30]). Ich verzichte im folgenden auf eine erneute vollständige Beschreibung und lege auch Rahns Abbildungstafeln meinen Erörterungen zugrunde. — Die Handschrift ist auf 344 Seiten in einer Kolumne zu 19—22 Zeilen in goldenen Unzialminuskeln geschrieben, die der Handschrift wohl ihren Beinamen gegeben haben, wenn auch, wie Rahn bemerkt, die Bezeichnung von einem heute nicht mehr vorhandenen reichen Einband kommen kann. Der Schmuck der Handschrift besteht in zwei repräsentativen Vollbildern, einer Serie von Darstellungen aus der Geschichte Davids, die nur zum Teile ganze Seiten ausfüllen, drei Zierseiten mit großen Initialen, 21 mittleren und 13 kleineren Zierbuchstaben im Text. Das Programm der Ausschmückung ist also gegenüber dem Folchard-Psalter wesentlich erweitert.

Taf. XXVIII bis XXIX

Wir betrachten zunächst die Bilddarstellungen, die von Rahn durchweg richtig gedeutet sind. Seite 2: Unter einem durch Zwickel zum Rechteck ergänzten Bogen thront David, die Leier in der Linken. Vier Tänzer sind symmetrisch in zwei Reihen vor ihm angeordnet. Die beiden oberen schlagen die Zimbeln, die unteren tanzen mit wehenden Schleiern. In den Zwickeln über dem Bogen sehen wir rechts die Hand Gottes, links einen segnenden Engel auf gelbem, fleckigem Grund. Der Bogen ruht auf tektonischen Säulen mit grünen Schäften, um die Goldbänder gewunden sind, mit grüngoldenen Basen und goldenen Blattkapitellen. Der Bogen selbst ist mit goldener Ranke auf grünem Grund geschmückt. Der die Zwickel umschließende, rechteckige Rahmen faßt zwischen schmalen, goldenen Bändern ein goldenes Blattornament auf Purpurgrund. Aus den Ecken wachsen nach außen dreiteilige, goldene Blätter. Das Bildfeld ist mit Purpur gefärbt, aus dem die Figuren ausgespart sind. Die Gesichter sind in feinen purpurnen Linien gezeichnet, die Gewänder in breiten, goldenen Linien konturiert und mit goldenen Lichtern belebt, ja selbst die Haare und Finger sind vergoldet. Sonst dient nur dünn aufgetragenes Grün und Rot zu duftiger Modellierung, die überall das Pergament durchscheinen läßt. Nur die horizontale Fläche des Schemels am Thron Davids ist in Minium angelegt. — Rahn weist auf die allgemeine Ähnlichkeit der Darstellung mit der vom Psalter Karls des Kahlen[31]) hin. Diese besteht tatsächlich in ikonographischer Hinsicht insofern, als die beiden Tänzertypen des Codex aureus sich fast genau mit zwei Figuren des Pariser Psalters decken. Dort sind die beiden anderen Tänzer in verschiedener Bewegung gegeben und mit anderen Attributen ausgestattet. Der Künstler des Psalterium Aureum brachte nur zwei Typen im Gegensinn verdoppelt. Neben dieser Ähnlichkeit überwiegen aber in beiden Darstellungen die Differenzen. David ist hier thronend gegeben, dort tanzt auch er. Das Bildfeld im Psalterium Aureum ist viel höher als breit, dort hingegen fast quadratisch. Die Hand Gottes und der Engel finden sich nur im St. Galler Codex. Schließlich ist die Ausführung des Bildes im Pariser Psalter die in der sog. Schule von Corbie übliche, eine

wirklich malerische, bunte Deckfarbentechnik, während das St. Galler Bild eine gänzlich unmalerische Linien- und Flächenkunst aufweist. Da wir uns bei der Initialornamentik mit der Frage nach französischem Einfluß näher befassen müssen, ist es wesentlich, zu konstatieren, daß die ikonographische Übereinstimmung nicht genügt, um gegenüber den starken Unterschieden eine Abhängigkeit der St. Gallischen Darstellung von der französischen anzunehmen. Vielmehr erklärt sich die Verwandtschaft zur Genüge aus gemeinsamen Vorbildern, die dem frühchristlichen Kunstkreis entstammen.

Auch das andere repräsentative Bild eines en face stehenden, segnenden Heiligen, der in der Linken ein Buch hält (Seite 14), findet seine Erklärung mit Hilfe des Pariser Psalters, in dem an entsprechender Stelle am Ende des (falschen) Hieronymusprologs ein als Hieronymus bezeichneter, sitzender Schreiber dargestellt ist. Die Form unserer Darstellung aber ist für das Abendland ungewöhnlich. Erst in dem Egbert-Psalter[32]) mit seiner Serie von Trierer Bischöfen kenne ich ähnliche, en face stehende, adorierende Gestalten. Haseloff, der den Typus aus der frühchristlichen Kunst ableitet, kennt zahlreiche Beispiele in der byzantinischen Kunst, betont aber die Seltenheit im Abendland, wo er für den Typus kein Beispiel aus karolingischer Zeit anführt. Unser Bild zeigt nun aber noch eine bedeutende Abweichung von jenem Typus, für die mir keine Parallele bekannt ist. Besonders auffällig ist die ganz ungewohnte Kleidung. Der Heilige trägt ein weißes Hemd mit engen Ärmeln, darüber einen der Casula verwandten Überwurf, anscheinend ein großes, rundes Leinentuch mit einem Loch in der Mitte, durch das der Kopf gesteckt ist. Da keine Ärmel darin sind, wird es mit den Armen emporgehoben. Über diesen Mantel ist die Stola um den Hals gelegt, deren Enden sich über dem Leib kreuzen und sich dann in den Falten des Überwurfs fangen. Goldgestickte Purpurschuhe und grüne Strümpfe ergänzen die Kleidung. Eine andere Eigentümlichkeit ist der Segensgestus der rechten Hand, die dem Beschauer den Rücken wendet. Der Daumen ist von der Hand verdeckt, der vierte und der kleine Finger sind nach innen umgebogen, der Zeigefinger und der dritte Finger ausgestreckt. Ein ähnliches Segnen mit der nach innen gewandten Hand ist mir nur einmal im Godescale-Evangeliar (Paris, Bib. Nat. Nouv. Acqu. Lat. 1203) begegnet, wo aber der vierte und fünfte Finger seitlich ausgestreckt sind. Bei stehenden Figuren kenne ich Ähnliches nur bei einigen Heiligen auf byzantinischen Darstellungen, z. B. bei David auf dem Kuppelmosaik von Daphni[33]) und einigen von den Heiligen auf dem Triptychon des Berliner Friedrich-Museums mit der Kreuzigung[34]). Beide Male ist aber durch Ausstrecken des kleinen Fingers der byzantinische Segensgestus erkennbar. Vielleicht ist unser Typus die Umbildung eines byzantinischen Vorbilds. Anderseits ist die Adagruppe, in der wir ja fast den gleichen Gestus fanden, mit Syrien in Verbindung gebracht worden. Es seien nur alle Beziehungsmöglichkeiten erwähnt, da wir für den ganzen Bilderzyklus der Davidgeschichte ebenfalls nach Vorbildern suchen müssen. Auch der Rahmen ist in seiner Konstruktion auffällig. In ein auf Säulen ruhendes eckiges Giebelfeld ist von unten ein halbkreisförmiger Ausschnitt gemacht, in den das Haupt des Heiligen hineinragt. Reiche Akroterien entwickeln sich nach außen längs des Giebels. Rahns Ableitung der Akroterienranke aus einer Zwickelfüllung mag psychologisch richtig sein. Jedenfalls ist das Motiv zu verbreitet, um die Zwickelfüllung bei dem Porträt Karls des Kahlen in dem obengenannten Psalter als Vorbild anzunehmen. Schwierig bleibt es hingegen, für die Ausbuchtung im Giebelfeld eine Analogie zu finden.

Mit der folgenden Darstellung auf Seite 39 beginnt der interessante Bilderzyklus aus der Geschichte Davids. Die Bedeutung wird durch die Überschriften zu den Psalmen erklärt, die mit wenigen Worten die Gelegenheit angeben, bei der David den Psalm dichtete, z. B. zu S. 39:

Locutus est David ad Dominum quando eripuit
eum ab inimicis eius et de manu Saul.

Unter einem Bogen thront David, zu seinen Füßen liegen links drei getötete Feinde, rechts stehen drei Vasallen. Oben wird die segnende Hand Gottes sichtbar. Dem allgemeinen Titel entspricht hier auch eine allgemeine allegorische Darstellung, während mit den folgenden Bildern die durch die Bücher der Könige erzählten Taten illustriert werden. Seite 59 zeigt die Salbung Davids durch Samuel wieder unter einem Bogen, um den sich Ranken schlingen. Links steht Samuel, im Profil leicht vorgebeugt. Mit der erhobenen Rechten gießt er das Salböl aus dem umgekehrten Horn auf das Haupt Davids, der tiefgebeugt in demütiger Haltung die Weihe hinnimmt. Zwischen beiden erhebt sich ein stilisierter Busch. Der Boden ist durch drei Reihen rundlicher Schollen angegeben. Auf jeder einzelnen ist ein kleines blühendes Pflänzchen farbig eingezeichnet. Die Darstellung ist in byzantinischen Handschriften häufig. Mit geringen Unterschieden kehrt sie wieder im Gregor von Nazianz der Ambrosiana, in London, Brit. Mus. Add. 19352 (einem Psalter von anno 1066), im Pariser Psalter graec. 139, in dem römischen Psalter von anno 1177 Barb. III. 39 und in dem sog. Chludoff-Psalter im St. Nikolauskloster bei Moskau, dem ältesten uns bekannten Beispiel der Katenenillustration.

Taf. XXVIII, Abb. 1

Im weiteren Text finden sich folgende Bilder:

Seite 63: Überführung der Bundeslade in den Tempel (halbe Seite). Psalm 26.
„ 64: Erbauung des Tempels (halbe Seite). Psalm 28.
„ 66: Aufstellung der Bundeslade, psallierender David unter einer Giebelarkade (ganze Seite). Psalm 29.
„ 75: David vor König Achis (halbe Seite). Psalm 32.
„ 122: Doeg der Edomiter vor Saul (halbe Seite). Psalm 51.
„ 132: David flieht vor den Nachstellungen Sauls in eine Höhle (ganze Seite). Psalm 56. (Taf. XXVIII, Abb. 2)
„ 136: David in seinem Hause belagert (halbe Seite). Psalm 58.
„ 139: Joab wird zum Kampf gegen die Syrer und Ammoniter ausgesendet (halbe Seite). Psalm 59.
„ 140: Auszug in den Krieg[35]) (ganze Seite), zum gleichen Psalm. (Taf. XXIX, Abb. 1)
„ 141: Belagerung und Sturm auf eine Stadt (Rabbath?) (ganze Seite), an die vorige anschließend. (Taf. XXIX, Abb. 2)
„ 147: David mit den Seinen im Wald Hareth (halbe Seite). Psalm 62.
„ 150: Zwei stehende Männer, der linke mit Bandrolle, der rechte mit Buch. — Rahn denkt an die Priester Ebiather und Zadok oder an die Propheten Gad, den Organisator der Tempelmusik, und Nathan, den Geschichtsschreiber Davids. Mir ist es wahrscheinlicher, daß die Psalmdichter Asaph und Korah dargestellt sind, deren Psalmen im zweiten Abschnitt der hebräischen Einteilung vorkommen. (Die Bilder füllen die halbe Seite und stehen vor Psalm 64). (Tafel XXX, Abb. 1)
„ 160 ist schließlich eine Initiale F mit dem Bild des Königs David geschmückt, der auf einer Ranke steht und sich mit der Rechten am Stamm der Initiale festhält. (Tafel XXX, Abb. 2)

Ehe wir uns weiter mit dem Darstellungskreis der Bilder beschäftigen, wollen wir einen Blick auf die Einteilung unseres Psalters werfen. Durch ganzseitige Initialen sind die Psalmen 1, 41 und 72 betont. Wie Goldschmidt[36]) in der Einleitung zu seinem Albani-Psalter hervorhebt, sind diese Psalmen die Anfänge der ersten drei Abschnitte des fünfteiligen Psalters hebräischer Version. Goldschmidt stellt weiter fest, daß sich dieser Typus noch ein zweites Mal in dem vom Abt Hartmut stammenden Codex Nr. 19 der Stiftsbibliothek findet. Nun ist die Illustrationsweise des Codex Aureus durch Darstellungen aus dem Alten Testament, die anlehnend

an die Psalmenüberschriften die Veranlassung zu ihrer Entstehung illustrieren, Goldschmidt in keiner weiteren Handschrift bekannt, und er zieht aus dem Zusammentreffen mit der ebenfalls ungewöhnlichen, hebräischen Fünfteilung den Schluß, daß auch der Bildkreis dem hebräisch-lateinischen Psalter entspringt. Goldschmidts Hypothese wird noch gestützt durch die Beobachtung, daß die Illustrationen nur bis Seite 160 gehen, während die hebräische Einteilung zum letztenmal auf Seite 170 betont ist, daß also offenbar Schmuck und Teilung beide dem gleichen Vorbild entspringen, auf das der Schreiber nach Psalm 72 keine Rücksicht mehr nahm. Ein Einwand von geringer Tragweite ist die Tatsache, daß eine Titelillustration im Sinne unserer Handschrift noch einmal in einer einzelnen Darstellung im St. Galler Codex der Züricher Bibliothek C 12 vorkommt. Die Handschrift, die wir oben der frühesten Periode der St. Galler Handschriftenillustration, der Zeit vor 830, zuwiesen, enthielt vor Psalm 51, also in Verbindung mit der abendländischen Dreiteilung, ein Bild zu den Worten: Venit David in Domum Abimelech. Während dieser Titel im Psalterium Aureum durch das Bild des Doeg vor Saul illustriert ist, zeigt jene Darstellung David im Hause des Abimelech. Nun ist ja durchaus nicht gesagt, daß der Künstler des Psalterium Aureum die Illustrationen aus seinem Vorbild vollzählig übernommen habe. Umgekehrt müßte die Tatsache der Titelillustration zur durchaus möglichen Annahme führen, daß das hebräische Vorbild schon zu Anfang des 9. Jahrhunderts in St. Gallen war. Der Verfertiger des Züricher Psalters hat dann eben zur Betonung des ihm geläufigen Einteilungsprinzips die an der betreffenden Stelle stehende Darstellung des hebräischen Psalters übernommen. Daß dieses Vorbild schon einige Zeit vor der Entstehung des Psalterium Aureum in St. Gallen bekannt war, zeigt sich auch in der Darstellung der Überführung der Bundeslade im Folchard-Psalter (in einem Bogenfeld über dem Kyrie). Die dortige Darstellung wird aber wohl dem Vorbild näher stehen, da die beiden Cherubim auf der Bundeslade angegeben sind, während im Psalterium Aureum ein einfacher, karolingischer Reliquienkasten gezeichnet ist. Stammt nun das Bild im Folchard-Psalter aus der hebräischen Version, so dürfen wir ohne Zweifel auch für die andere Darstellung mit dem schreibend diktierenden David ein Vorbild an der gleichen Stelle suchen. Für die ungewohnte Darstellungsweise in dieser Szene fanden wir die nächste Parallele wiederum in einer Handschrift der frühesten St. Gallischen Gruppe, dem Wolfcoz-Psalter, der ja in jeder Beziehung eine Schwesterhandschrift des Züricher Cod. C 12 darstellt. Wir haben also wohl das Recht, für die Bilder der vier Psalterhandschriften einen einheitlichen, ikonographischen Ursprung anzunehmen und, da in der ausführlichsten Handschrift durch das Einteilungsprinzip ein Hinweis auf eine hebräische Version vorliegt, ist Goldschmidts Hypothese durchaus wahrscheinlich. Als Probe aufs Exempel wollen wir noch einen Blick auf die byzantinische Psalterillustration werfen. Die einzige Darstellung unseres Kreises, die dort regelmäßig wiederkehrt, ist die Salbung Davids. Als selbständiges großes Bild findet sie sich stets in der Gruppe der „Vornehmen" Psalter[37]), doch kommt sie auch in der Katenenillustration des Chludoff-Psalters[38]) vor. Nur dort hingegen treffen wir auf einige Darstellungen aus der Verfolgungszeit Davids, die aber ikonographisch völlig von unseren Bildern abweicht. Da auch die frühesten erhaltenen Psalterillustrationen byzantinischen Stils nicht älter sind, als das Vorbild des St. Gallischen Zyklus, das ja schon zu Anfang des 9. Jahrhunderts dort vorlag, ist es nicht möglich, von diesem auf das St. Gallische Vorbild zu schließen. Umgekehrt dürfen wir vielleicht annehmen, daß der reiche Zyklus aus dem Alten Testament in den byzantinischen Psaltern des älteren Typus wie in der St. Galler Schule auf hebräische Vorbilder zurückgeht.

Für die formale Betrachtung der Zeichnungen verweisen wir auf das Kapitel über die gezeichneten Illustrationen. Dagegen wenden wir uns nun zur Betrachtung der Initialorna-

mentik, sowie der sonstigen Schmuckformen. Die Zierseite (Seite 17) zu Psalm 1 enthält die große Initiale B und die folgenden Worte in einem reichen Rahmen. Breite goldene Bänder, die sich an den Ecken zu ausladenden Flechtungen verschlingen, umschließen vegetabilische Ornamentstreifen, die durch goldene Querleisten von den Eckpartien getrennt sind. Die vertikalen Seiten enthalten auf Purpurgrund goldene Wellenranken mit fünffach gelappten Blättern, sichelförmigen Trieben und Kugelknospen an bewegten Linearstengeln. Die Horizontalbänder sind mit einem goldenen Palmettenmuster auf Purpurgrund geschmückt. Die Eckgeflechte haben ebenfalls gelappte Blattansätze und sichelförmige Triebe auf grünem und gelbem Grunde. An diesen Hauptrahmen lehnt sich innerlich ein zweites schmales Rahmenband, das durch treppenförmige Miniumlinien geteilt ist. Die dadurch entstehenden, zwiefach gebrochenen Flächen sind abwechselnd grün und gelb gefärbt. Beide Farben sind hier heller als in den Zwischenräumen der Eckgeflechte. Dunkelgrüne Rechtecke und Kreise unterbrechen das Band in regelmäßigen Abständen. In die Rechtecke ist ein roter Kreis mit hellgrüner Füllung eingezeichnet. Die Mitte der kreisförmigen Unterbrechungen betont ein Miniumtupfen. Zwei Querbänder mit dem gleichen Muster wie der innere Rahmen teilen den Bildgrund in drei gleiche Rechtecke, die mit Purpur angelegt sind. Die große Initiale, die sich oben an den inneren Rahmen dicht anlehnt, ragt mit den geflochtenen Enden des Stammes in den bunten Ornamentstreifen links. Die breiten Goldbänder, die die Buchstaben bilden, sind an den ausladenden Stellen der Rundung und in der Mitte des Stammes durch Bandknoten unterbrochen. Aus den Geschlingen des Stammes entwickeln sich nach dem Innern der Bänder goldene Rankengeschlinge mit gelappten Blättern und Blatttrieben, an die sich mit linearem Stiel herzförmige, dreiblättrige und kreisrunde Knospen mit Staubfäden ansetzen. Die Zwischenräume der sämtlichen Geflechte sind dunkelgrün gefüllt. Die kurzen Teile des Stammes und der Rundungen zwischen den Knoten sind mit vegetabilischen Mustern belegt, die durch Aussparen des Pergamentgrundes aus Füllungen in Minium entstehen. Die anschließenden Worte sind in goldenen Kapitalen gemalt. Das E und das A ist in den Zwischenräumen noch durch goldene Flecken bereichert. Gegenüber den Initialen des Folchard-Psalters sind hier die sämtlichen Formen größer geworden. Die feine Abwägung aber in der Komposition, die wir bei Folchard fanden, ist mehr einem prunkenden Reichtum gewichen.

Tafel XXXI, Abb. 1

Bei der zweiten Initialseite (Seite 99) mit dem Anfang des 41. Psalms hat der Künstler auf einen Rahmen ganz verzichtet. Das Q (Quem ad modum) ist ein umgekehrtes Kapital-P. Das breite, rechteckige Ornamentband, das den Hauptteil des Stammes bildet, ist in der Mitte durch ausladendes Quadrat unterbrochen, das durch einen Kranz von nach innen wachsenden Blättern auf blaugrünem und gelblichgrünem Grund rosettenartig verziert ist. Die nach oben und unten anschließenden Ornamentstreifen tragen eine aufsteigende Kette von dreiblättrigen gelben Blüten, die auf gelblichgrünem Grund eine aus der anderen hervorwachsen. Rundknospen an geraden Stielen erfüllen hier die Funktion der Staubfäden. Der Stamm wendet sich unten im Bogen nach links und schließt mit goldenem Flechtwerk. Der gebogene Teil ist mit einer Wellenranke mit fischblasenförmigen Blüten auf grünem Grund verziert. Oben verbreitet sich der Stamm zu goldener Flechtung, aus der rechts ein Tierkopf mit herausgestreckter Zunge hervorwächst, nach links entwickelt sich eine schwungvolle Rundung, deren Ende sich nach innen wendet und wiederum mit einem Tierkopf abschließt. Aus seinem Maul wachsen zwei Blattranken, die mit ihren Verzweigungen, ohne sich zu verschlingen, die Rundung füllen. Auch das breite Band der Schwingung ist mit Blattwerk verziert. Gold, sattes Blaugrün, gelbliches Grün und Gelb bilden auch hier mit den üblichen Miniumlinien einen gelungenen Farbenakkord. Über der Initiale stehen die den Psalm einleitenden Worte in

Tafel XXXI, Abb. 2

roter Capitalis rustica. Das UEM des ersten Textwortes ist in goldener Capitalis geschrieben und der weitere Text auf dieser Seite in zehn Zeilen goldener Unzialmajuskeln, die sich rechts und links vom Stamm anordnen.

Die Initialseite zu Psalm 72 (Seite 171) hat wieder anderen Charakter. Der Rahmen, an dem gar kein Metall verwendet ist, trägt als Schmuck eine Reihe gelber großgelappter Blätter auf dunkelgrünem Grund. Die Zwischenräume sind durch purpurne Herzblätter an Miniumstielen belebt, auch ruhen auf den breiten, gelben Blättern noch kleinere, dreifach gelappte in Miniumkonturen. Einfache rote Linien fassen das ganze Band ein und scheiden die gelben Blätter vom grünen Grund. Die Bildfläche ist weiß gelassen. Das Q (Quam bonus Israel) füllt kaum mehr als die obere Hälfte. Die Zwischenräume zwischen den goldenen Bändern, die den Stamm bilden, lassen ebenfalls das weiße Pergament durchscheinen. Nur spärliche Blattmotive unterbrechen seine wenig gegliederte Rundung. An den Mitten der Seiten, oben und unten winden sich reiche Blattpalmetten nach innen und umschließen das aus den Kapitalen V und A gebildete Monogramm, aus dem einige Blätter hervorwachsen. Das Monogramm steht auf gelbem Grund. Im übrigen ist die Fläche innerhalb des Buchstabenkörpers in Purpur angelegt. Der unsymmetrische Zweig beginnt links mit Rankenschlingungen in den erwähnten Motiven und biegt sich in allerhand systemlosen Umdrehungen leicht nach rechts abwärts, um in einem Tierkopf mit Ohren zu enden. Das Bonus ist in goldenen Kapitalen, die folgenden Worte in Unzialmajuskeln geschrieben.

Tafel XXXII, Abb. 1

Schon in diesen drei Initialseiten äußert sich das Variationsbedürfnis des Künstlers, der mit all seiner eklektischen Phantasie nicht an die einheitlichen, durchdachten Formen Folchards herankommt. Nur koloristisch leistet er etwas Neues. Die Einzelformen sind in keiner Beziehung erweitert oder besser verarbeitet. Nur der zweite innere Rahmen mit den Querleisten, den wir bei der ersten Schmuckseite sahen, ist auffällig. Er findet ein Analogon im Hintergrund des Bildes der Psalmdichter. Im übrigen schaltet der Künstler, soweit wir bis jetzt sehen, mit ererbten Formen. Das gleiche gilt von den Ornamenten auf den Bildrahmen, die alle im einzelnen altbekannte Ornamente enthalten. Zu beachten ist höchstens der rankenumschlungene Bogen über der Salbung Davids, der eine Weiterbildung ähnlicher Motive bei den Säulen im Kyrie des Folchard-Psalters bedeutet. Anders steht es mit dem Aufbau dieser Umrahmungen, die von einem größeren architektonischen Verständnis unseres Künstlers zeugen, als wir es etwa bei Folchard fanden.

Größere Stilverschiedenheiten zeigen sich nun aber bei den mittleren und kleineren Initialen, an denen gewiß verschiedene Künstler tätig waren. Die überwiegende Mehrzahl zeigt allerdings den gleichen Stil, den wir bisher sahen. Breite goldene Bänder sind bevorzugt, ebenso schwerfällig sind die rundlappigen Blätter mit all den Blüten und Knospen, die wir schon kennen. Purpur, Grün und Gelb, nebenbei auch etwas Minium, bilden die Füllungen, meist nur zwischen dem Rankenwerk, doch kommen auch ein paarmal gelbe Blütchen und Ranken vor. Die Farbenskala des Q zu Psalm 41 ist die beliebteste. Hatten wir bei der Initiale zu Psalm 71 schon den Verzicht auf bunte Füllungen beachtet, so sehen wir das gleiche bei einigen kleinen Initialen. Offenbar hat der eine Künstler ziemlich lange an der Handschrift gearbeitet und der Wechsel im Farbengeschmack zeugt von seiner Entwickelung. Von anderer Hand ist jedenfalls eine zweite Gruppe von Initialen, deren Stil eine weitere Entwickelung des Folchardschen darstellt. Da auch bei diesen Initialen bunte Füllungen fehlen, hat Rahn den Künstler mit dem Verfertiger der jüngeren Initialen des eben besprochenen Stils identifiziert. Die bisher besprochenen Initialen stammen sicher alle von der Hand des Schreibers, der auch den Bildschmuck des Codex ausführte. Das beweist vor allem das F auf Seite 160 mit dem stehenden David, wo sich Initialschmuck und Bild vereinigen. Der

Tafel XXX, Abb. 2

Tafel XXXII Abb. 2.

jüngere Künstler unterscheidet sich durch den veränderten Charakter der Ranken. Das L zu Psalm 121 ist das beste Beispiel dieses Typus. Hatten wir bei Folchard die Tendenz zur gleichmäßigen Überspinnung der Fläche gesehen, so ist die Entwickelung hierin noch weiter gegangen. Doch ging dabei die harmonische Linienführung verloren. Ohne klare Disposition löst sich der Stamm und das ihn umspinnende Rankenwerk nun zu dünnen, unruhigen Linienspielen auf. Der Horror vacui führt zu einer Überhäufung mit kleinen Abzweigungen, zu nervöser Planlosigkeit und unsicheren Formen. Die kleinen Rundblätter bekommen zittrige Stiele, die sichelförmigen Triebe werden immer scharfkantiger, die Blätter enden in flatternde Spitzen und die Tierköpfe haben dünnere Schnauzen und längere Ohren. An Neuem bemerken wir im einzelnen die Neigung, die Stellen, an denen sich die Zweige teilen, durch ein Querband zusammenzuhalten. Weiter finden wir eine neue Blütenform, die, im Profil gesehen, von einem runden Knoten drei Kelchblätter aussendet, oder, en face gestellt, eine sechsblättrige Rosette bildet.

Eine dritte Gattung von Initialen zeigt einen in St. Gallen nur sporadisch auftretenden importierten Stil. Eine einzelne Initiale (D, Rahn, Tafel 5a, unten rechts) wurde wohl gar von einem Künstler aus fremder Schule gemalt oder nach einem fremden Muster genau kopiert und wirkte dann bei Verfertigung anderer Initialen anregend. Eine grüne Folie umschließt den ganzen Buchstaben, der statt mit Minium mit einem dunklen Rot (Karmin?) gezeichnet ist. Den Stamm, den ein schmales Ornamentband mit einer Wellenranke geschmückt, unterbricht ein überstehendes Quadrat, das mit einem Bandknoten gefüllt ist. Aus den Ecken entwickeln sich Diagonalblätter in verschiedenen Formen. Die Enden des Stammes lösen sich in dünne, einfache Geflechte auf, aus denen nach rechts die Bänder wachsen, die die Rundung umschließen. Links endigen die entsprechenden Bänder in Löwenköpfe. Ein fein disponiertes Akanthusblatt wächst ihnen aus dem Rachen und wird von ein paar Herzblättern mit langen Spitzen umspielt. Der Körper der Rundung ist zunächst an den dünnen Ansätzen durch dichte Querstriche belebt, zwischen denen der Goldgrund sichtbar wird. Weiter verbreitet sich das Feld und umschließt einen dichten Zopfknoten, der ebenfalls mit Karmin auf den Goldgrund gezeichnet zu sein scheint. Er wird unterbrochen durch ein kleines, goldumrahmtes Rechteck mit grüner Füllung, das den äußersten Punkt des Bogens bezeichnet. Hier entspringen aus dem inneren Goldband zwei weitere, die sich in einem Geflecht in der Rundung ausbreiten und symmetrisch sechs Akanthusblätter aussenden, um die wiederum kleine Herzblätter spielen, von denen einige in Purpur gemalt sind, während sonst am Geflecht wie an den Blättern nur Gold verwendet ist. — Die Eigentümlichkeit der Initiale besteht in erster Linie in dem vorzüglich durchgebildeten Blattwerk, das, im Gegensatz zu den Blättern Folchards, durchaus den Akanthuscharakter aufweist. Zum Unterschied gegen alle St. Galler Gewohnheit ist das Blatt in sich durchmodelliert. Eigentümlich ist weiter die scharfe Betonung der Diagonale in den beiden großen Akanthusblättern, die besonders durch die langen Stiele noch betont wird, und die auch im Geflecht öfters von neuem anklingt. — Fragen wir nun, wo eine derartige Ornamentik zu Hause ist, so finden wir die nächsten Analogien im Drogo-Sakramentar[39]). Ich verweise auf ein bei Bastard[40]) abgebildetes D, bei dem wir den Akanthus sowie Betonung der Diagonale finden. Ich nehme an, daß ein Künstler der gleichen Schule, etwa auf einer Reise nach Italien, St. Gallen besuchte und diese Initiale malte. Wie äußert sich nun die Einwirkung dieses Stils? Die Tendenz zur Betonung der Diagonale fand Nachahmung in einem D (Rahn, Tafel 4, Mitte oben), bei dem diagonal gerichtete goldene Zweige das beherrschende Einteilungsmotiv sind. Die Nachahmung des naturalistischen Akanthus mit seiner Innenmodellierung versuchte mit geringem Erfolg ein St. Gallischer Künstler an einem D (Rahn, Tafel 5a, zweite Reihe rechts), das er nicht einmal voll-

endete. Damit erlosch der fremde Einfluß, der auch in späteren Handschriften nirgends nachklingt.

Ließen sich bei den Initialen mehrere Stile unterscheiden, so hat die Schrift einheitlich St. Gallischen Charakter. Die Formen sind ganz die des Folchard-Psalters, wenn auch das dickflüssigere Gold, das an den Druckstellen oft etwas ausgeflossen ist, den Eindruck verändert. Die horizontalen Querbalken an den letzten Stämmen der m, n, i sind hier noch ausgeprägter als bisher, da sie an dem etwas eingebogenen Stamm kräftig ansetzen. Gegenüber der zuletzt behandelten Handschrift in Zürich C. 77 erscheint unser Codex in der geringeren Steilheit der Schrift vielleicht altertümlicher.

Den Stil der zweiten Hand im goldenen Psalter finden wir wieder in einem Evangeliar der Stiftsbibliothek in Einsiedeln, Codex 17 (19,5:28,3 cm, 384 Seiten), dem prächtigsten Exemplar aus einer Gruppe von Handschriften gleichen Inhalts. Die Handschrift ist im Anfang unvollständig. Der Beginn der Praefatio fehlt. An diese schließen sich auf Seite 10 bis 21 Canones-Tafeln. Seite 22 ist leer. Seite 23 enthält ein Dedikationsbild, das den Schreiber vor Christus darstellt. Auf den Seiten 24, 126, 185 und 285 stehen vor Beginn der Evangelien die Bilder ihrer Verfasser. Der auf der nächsten Seite beginnende Text ist jedesmal durch eine große Initiale ausgezeichnet. Die Praefatio Bedae zum Markus-Evangelium beginnt ebenfalls mit einer Initiale. Auf Seite 358 beginnt der Comes.

Taf. XXXIII bis XXXVI

Taf. XXXIII, Abb. 1

Die Konkordanzen stehen unter Arkaden von drei oder vier Bögen, die sich ohne Zusammenfassung nebeneinander reihen. Die Kapitelle sind bald kugelförmig, bald der Halbkugel näher und mit einem Blattkranz oder Blattüberschlag, Typen, die in ottonischer Zeit sehr verbreitet sind. Die Basen sind ganz entsprechend gebildet. Die Säulenschäfte sind einfach ornamentierte Bänder mit linearem Schmuck. Über den hufeisenförmigen Bögen erheben sich aus den Zwickeln alle möglichen ornamentalen Gebilde in graziösem, zeichnerischen Stil. Entweder sind es nur Büschel von Gräsern, aus denen eine Blume herauswächst, oder es gesellen sich dazu natürlich bewegte Pfauen, die an einer Knospe picken. Nur einmal auf Seite 15 finden sich zwei Brustbilder von bartlosen Heiligen mit spitzen Topfhelmen. Die ganze Ornamentik ist in Minium gezeichnet und mit Gold und Silber angelegt, das selten die ganzen Formen füllt. Bei den Heiligenköpfen und Pfauen dienen die Metalle nur zur zeichnerischen Modellierung. Die Initialornamentik steht zwischen den beiden St. Gallischen Stilen des Psalterium Aureum. Der Initialstamm ist auf dünne Rahmenbänder reduziert, die von planlosen Rankengeschlingen überwuchert werden. Die Unklarheit wird noch gesteigert durch das Fehlen bunter Folien. Die Einzelformen sind ganz die gleichen wie im Psalterium Aureum. Die schmalgelappten Blätter mit runden Enden oder spitzen, wehenden Zipfeln sind zu drei- oder fünfteiligen Palmetten gruppiert und bilden dann den Abschluß der Ranken, oder sie setzen sich als einzelne Blattkomplexe seitlich an und sind an der Abzweigungsstelle durch Gurte zusammengehalten. Weiter wird das ganze Band- und Rankenwerk umspielt von zittrig bewegten Linearranken mit allen möglichen Knospen, Blüten und Blumen an den Enden. Die durchgebildetste Initiale ist das L zu Anfang des Matthäus-Evangeliums, das im Gesamtbau stark an das L vom jüngeren Meister des Psalterium Aureum erinnert, doch ist die Linienführung in Spiralen und Wellenlinien bei der Einsiedler Initiale großzügiger. Auffällig ist auch, wie die an drei Stellen sich überschneidenden Ranken durch kleine Bandringe zusammengehalten werden. Nur dieser Anfang zu Matthäus ist ganz als Schmuckseite behandelt, indem auch die folgenden Buchstaben des Liber als verzierte Kapitalen und die Incipitworte ebenso wie der weitere Text auf dieser Seite in Majuskeln geschrieben sind. Bemerkenswert ist auch, daß nur hier statt secundum Mattheum in griechischer Schrift:

Taf. XXXIII, Abb. 2

Taf. XXXIV

KATAMAΘΕѠN

zu lesen ist. Die anderen Anfangsseiten beschränken sich im Schmuck auf die eine große Initiale und nach wenigen Zeilen Kapitalen beginnt der Majuskeltext.

Taf. XXXIII Abb. 1

Die Bildseiten sind sämtlich gerahmt. Den oberen Teil des Dedikationsbildes nimmt die Gestalt Christi ein, der auf einem gepolsterten Thron ohne Lehne sitzt. Seine Füße ruhen auf einem Schemel. Der Kopf ist bartlos, das gelockte Haar verschwindet hinter der Schulter. Die Rechte hält das Buch, das Christus eben empfangen hat, die Linke ist im Redegestus mit der offenen Handfläche nach vorn vor dem Körper erhoben. Der große Kreuznimbus ragt bis zum äußeren Rande des Rahmenbandes. Rechts und links vom Haupte Christi sind kleine Wölkchen sichtbar, in denen auf grünem Grund links sechs, rechts drei Sterne eingezeichnet sind. Daneben stehen die Worte JHS XPS. Auf einem Betpult, das die untere Rahmenleiste überschneidet, kniet nach rechts aufwärts gewandt ein Mönch, durch Tonsur und Kleidung charakterisiert. Er hält in den Händen ein Buch mit der Aufschrift Evangelium XPI. Das ganze Bild ist in roten Linien mit der Feder gezeichnet, der Kontur, die Innenzeichnung der Köpfe und die wichtigsten Faltenmotive sind mit brauner Tinte verstärkt. Der Thron und das Betpult sind mit Gold und Silber bemalt, das Gewand Christi und seine Haare mit rundlich geführten Goldlinien belebt, die gleichen Teile bei dem Mönch in Silber, während nur seine Tonsur golden ist. Außer bei den kleinen Wölkchen ist keine andere Farbe verwendet. Aber gerade das hier vorkommende Grün ist für die Schule in ihrer nächsten Epoche charakteristisch. Das schmale Rahmenband enthält eine rote Wellenranke mit daran ansetzenden, goldenen Abzweigungen zwischen silberner Füllung.

Taf. XXXV bis XXXVI

Die Evangelistenbilder stimmen in technischer Hinsicht mit dem Dedikationsbild überein. Alle vier sind von einem rechtwinkeligen Rahmen eingeschlossen, der aus einem Ornamentband besteht, das nur bei Matthäus von schmalen Goldbändern gesäumt ist. Die Muster sind denen des Psalterium Aureum nahe verwandt, besonders der Rahmen des Johannesbildes, dessen Wellenranken mit gelappten Blättern eine Fortbildung des Motivs zum Rahmen des Beatus vir dort darstellen. Neu sind dagegen die Gurte an der Abzweigungsstelle und die Verlängerung und Zuspitzung des Schlußblattes. Gemeinsam ist den Bildern die allgemeine Disposition. Der linke Zwickel über den Evangelisten ist durch einen seitlich gerafften Vorhang gefüllt, in der rechten Ecke ist das Symbol. Dem lineardekorativen Charakter entspricht es, daß sowohl bei den Engeln wie bei den Tieren der Körper sehr klein ist, während die Flügel und Schriftrollen unverhältnismäßig groß, den freien Raum geschickt ausfüllen. Dieses Prinzip der Überspinnung des Bildfeldes ist ganz analog den Tendenzen der Initialornamentik. Die Bewegungsmotive sind bei allen Evangelisten verschieden, doch sind die Köpfe alle gleichmäßig in Dreiviertelprofil schräg nach rechts aufwärts gerichtet. Matthäus sitzt auf einem Klappstuhl im Profil nach rechts. Er schreibt in einem Buch, das auf einem Pult ihm gegenüber steht und hält in der Linken das Tintenhorn. Die drei anderen sitzen en face auf mit Kissen belegten Thronen ohne Lehne. Markus öffnet mit der linken Hand das Buch, das zu seiner Linken auf einem Pult steht. Die Rechte taucht die Feder in ein auf der anderen Seite stehendes Tintenfaß. Lukas stützt das Buch auf das linke Knie, die Rechte, in der wohl die Feder zu malen vergessen ist, hat er vor der Brust erhoben. Er lauscht offenbar dem inspirierenden Symbol. Ein zweites Buch steht geöffnet auf dem Pult zu seiner Linken. Johannes öffnet mit beiden Händen eine Schriftrolle, auf der die Anfangsworte seines Evangeliums zu lesen sind. Auch neben ihm steht auf einem Pult ein offenes Buch, das wie alle vorhergehenden einige deutlich lesbare Textworte enthält.

Für die Gesamtanlage der Evangelistenbilder fehlen mir genaue Analogien. Ganz allgemein läßt sich für die Bewegungsmotive an die Adagruppe denken. Möglicherweise liegt der Handschrift ein byzantinisches Vorbild zugrunde. Wir werden darauf später (Kapitel IV)

zurückkommen. Die Handschrift ist unseres Wissens das einzige mit Bildern geschmückte Evangeliar der St. Gallischen Schule. Die in einer Kolumne angeordnete Schrift hat ganz den gleichen Charakter wie in dem vorher erwähnten Codex.

Ein stilverwandtes Evangeliar befindet sich in der Münchener Staatsbibliothek. CLM. 22311, c. p. 51 aus Passau (30,0:23,1 cm, 153 fol.). Auf fol. 1b bis 6a stehen die Konkordanzen, 6b ist leer. Auf Seite 7a steht ein kurzes Argumentum zum Matthäus-Evangelium, 7b enthält das Incipit, 8a ist Schmuckseite mit dem Anfang des Textes. Vor den anderen Evangelien stehen entsprechend kurze Argumenta und prächtige Initialen. Bei Lukas und Johannes beginnt schon auf derselben Seite der Minuskeltext. Auf ursprünglich leeren Blättern (49a und 111a) sind später, auf keinen Fall in St. Gallen, bunte Evangelistenbilder hinzugefügt worden. Der Text ist in einer Kolumne zu 23 Zeilen angeordnet. Der von fol. 147a ab folgende Comes ist in gleicher Schrift zweispaltig geschrieben. Die Canonesbögen sind denen des Einsiedler Evangeliars sehr ähnlich. Wie dort ruhen schmucklose Hufeisenbögen auf Säulen, deren Basen und Kapitelle kugelförmig gebildet sind oder Blattschmuck tragen. Die Säulenschäfte sind ohne Ornament oder Modellierung in einer Farbe angelegt. Die Akroterien, die aus den Zwickeln zwischen den Bögen entspringen, sind dreiteilige, kleingelappte Blättchen mit kleinen dreiblätterigen Blüten oder größeren Blumen an einfachen Stielen. Als Farben sind gleichwertig Gold, Silber und Blau verwendet. Die Zeichnung ist wie immer rot. Auf fol. 3b und 4a kommt etwas Gelb vor. Die große Initiale des Incipit entwickelt den größten Formenreichtum an den beiden Enden, deren lockere Rankengeschlinge sich diagonal von links unten nach rechts oben entwickeln. Untereinander stehen diese Ranken in diagonaler Korrespondenz ohne genaue Übereinstimmung. Die Motive sind im einzelnen die altbekannten. Die klare Disposition der Blattmasse erinnert an Folchard, das dichte Umspinnen mit kleinen Gebilden und ihre Form im einzelnen steht dem Einsiedler Evangeliar nahe. Der Stamm der Initiale ist durch ein kaum aus der geraden Linie hervortretendes Rankengeflecht in der Mitte geteilt. Die Felder darüber und darunter enthalten zwei sich umschlingende Ranken, die an Säulenschäfte im Kyrie des Folchard-Psalters erinnern. Der weitere Text des Incipit ist in Miniumkapitalen mit goldenen und silbernen Füllungen geschrieben, unter denen eine dürftige Schlußleiste aus Punkten und Schnörkeln gebildet ist.

Taf. XXXVII bis XXXIX

Das prachtvolle L der gegenüberliegenden Seite durchschneidet diagonal die ganze Bildfläche, so daß der Text in zwei dreieckige Abschnitte rechts oberhalb und links unterhalb der Initiale zurückgedrängt wird. Wenn auch das begleitende Rankenwerk an einigen Stellen den Initialkörper überschneidet, so ist doch gegenüber dem Einsiedler Evangeliar eine viel klarere Disposition erreicht, indem die Hauptformen von einem schmalen Goldband und einem breiten, roten Strich eingefaßt sind. Innerhalb dieser Umrahmung ruht auf silbernem Grunde ein symmetrisches, klar durchdachtes Rankenwerk, das im Horizontalbalken des L durch eine Blattrosette auf rotem Grund unterbrochen wird. An sämtlichen Ecken des Initialkörpers entwickeln sich nun aus dem umrahmenden Goldband dünne Ranken, die sich um sich selbst zum Knoten schlingen, wenige größere Blätter entsenden und sich dann im Winkel zwischen den Balken des L in prachtvollen, nach Symmetrie strebenden Knoten entwickeln. Silberne Füllungen scheiden diese von dem umgebenden blauen Grund, der ohne Einfassung in unregelmäßiger Linie an den Pergamentgrund stößt. Die freibleibenden Eckchen zwischen dem Geranke sind nun noch umschwärmt von einer Fülle kleiner und kleinster Blütchen an zittrigen, bewegten Stielen. In der durch die Farbe gestützten Disposition und der flächenfüllenden Anordnung dokumentiert sich der Künstler als Schüler Folchards. Er versteht es, die Schrift seinem Zwecke dienstbar zu machen, indem er in abwechselnd silberner und goldener

Unzialmajuskel die übrige Fläche füllt. Die Initialen I zu den Evangelien des Markus und Johannes (fol. 60a und 112a) haben den üblichen symmetrischen Typus mit größeren Geflechten an beiden Enden und als Unterbrechung der geschlossenen Silhouette in der Mitte des Stammes. Nach unten endet die Initiale in einen spitz auslaufenden Blatt- und Blütenkomplex. Der Stamm ist mit einem symmetrischen Blattmuster ornamentiert, das sich von rotem oder silbernem Grund abhebt. Die Bänder und Ranken sind meistens golden. Silber tritt sehr zurück. Das Q zum Lukas-Evangelium hat die Form der umgekehrten Capitalis P. Es nimmt nur die halbe Höhe der Seite ein und ist bei Verwendung der gleichen Motive bescheidener als die anderen Initialen.

Äußerte sich im Stilgefühl des Künstlers, wie in zahlreichen Einzelformen eine enge Abhängigkeit der Handschrift vom Folchard-Psalter, die uns vielleicht zur Annahme führen könnte, die Handschrift repräsentiere den Übergangsstil von der Stufe Folchards zu der des Einsiedler Künstlers, so belehrt uns die Schrift mit ihren charakteristischen Neuerungen, daß der Codex erst an der Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert entstanden sein kann. Hatten wir schon vorher die Entwicklung zur stärkeren Betonung der Vertikale beobachtet, mit der die zunehmende Schrägstellung der Schrift Hand in Hand geht, so treten nun zwei neue Buchstabenformen auf, die bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts in St. Gallen üblich bleiben. Es ist erstens das unziale d mit rundem Körper und horizontalem, nach links weisendem Abstrich und ein spitzes u in der Form der Capitalis V, dessen erster Stamm ein diagonal gestellter Grundstrich ist, an den sich unten ein vertikal aufwärts führender Haarstrich anschließt, um oben mit einer Verdickung zu enden. Beide Buchstaben verdrängen die alten Formen nie gänzlich. In der Mitte des 10. Jahrhunderts verschwindet das eckige u, während das d noch lange in Verwendung bleibt.

Taf. XXXIX a und b

Die später hinzugefügten Evangelistenbilder sind in ornamentlose, bunte Streifen gerahmt, Markus sitzt en face auf einem Thron, dessen geschwungene Lehne in einem Tierkopf endet. Er taucht die Feder in ein zu seiner Rechten stehendes Tintenfaß und hält mit der Linken das offene Buch auf dem Pult, das zu seiner Linken steht. Der braunbärtige Kopf ist nach rechts oben erhoben, wo der flügellose Löwe liegt. Die Farben sind dick aufgetragen. Gold, Minium, Giftgrün, Graublau, Schwarz und das Miniumrosa des Fleisches bilden einen vollen Farbenakkord. Johannes sitzt auf gepolstertem Thron. Die Linke hält das offene Buch wie auf dem Markusbild, die Rechte hebt die Feder in Gesichtshöhe. Der graubärtige Kopf ist dreiviertel nach rechts gewandt. Auf dem Pult sitzt mit ausgespannten Flügeln der Adler. Die Technik und die Farbenskala sind die gleichen wie bei Markus. Die Qualität der Arbeit ist sehr gering.

Genaue Parallelen für den Stil dieser Bilder sind mir nicht bekannt. Als die nächsten erscheinen mir die Evangelisten aus der Kirche zu Innichen, jetzt in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck, Nr. 484[41]). Die Ähnlichkeiten, die nur allgemein in den Kopftypen, der dicken, bunten Deckfarbenmalerei und der Neigung zu gemusterten Stoffen bestehen, gewinnen höchstens dadurch an Belang, daß die Initialornamentik in der Innsbrucker Handschrift sicherlich eine Abhängigkeit von St. Gallen dokumentiert. Hierdurch wird zunächst die Datierung Herrmanns unhaltbar, der die Handschrift für die Wende vom 8. zum 9. Jahrhundert in Anspruch nimmt. Der Codex scheint etwa 100 Jahre jünger zu sein, da die entsprechenden St. Gallischen Formen der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts angehören. Wir haben nun erstens eine St. Gallische Handschrift mit Zusätzen aus einem bayerischen Kloster (wenn die Provenienz aus Passau uns zu dieser Annahme berechtigt), zweitens eine Handschrift aus Freising oder Innichen mit stilistischen Beziehungen zu St. Gallen, drittens verwandtschaftliche Beziehungen zwischen dem Bildschmuck beider. Zu einer sicheren Identifizierung des Ent-

stehungsortes der Bilder aus beiden Handschriften reicht das nicht aus, doch ist die Schulgemeinschaft möglich.

Die drei anderen Evangeliare unserer Gruppe unterscheiden sich von den beschriebenen durch den einfacheren Schmuck in altertümlicheren Formen, die uns zu früherer Einordnung veranlassen könnten, wenn sich dem nicht der vorgeschrittene Schriftcharakter entgegensetzte. Dies trifft besonders das sogenannte „Evangeliar des Dr. Wings“ in der Aachener Stadtbibliothek (16,8:23,5 cm, nicht paginiert), das nach dem Damasusbrief und der Praefatio 6 Seiten mit Canones und weiter die Evangelien mit vorangehenden Argumenten und Capitularia enthält. Am Ende folgt der Comes. Beim Binden sind einige Lagen vertauscht worden, doch scheint die Handschrift komplett zu sein. Der Ornamentschmuck, der sich auf die Canones und die Anfänge der Evangelien beschränkt, zeigt gegenüber den in den Handschriften von Einsiedeln und München beobachteten flächenfüllenden Ranken die großen Formen der Grimaltgruppe in allen ihren Einzelheiten, so daß wir nicht zweifeln können, daß ein Vorbild aus jener Zeit dem Künstler zugrunde gelegen hat. In der Schrift dagegen weist der Codex in die Zeit Salomons III. Dieser Gegensatz zwischen Schrift und Ornament hat symptomatische Bedeutung als Zeichen dafür, daß die Ornamentik an einem Ruhepunkt der Entwicklung angekommen ist, der gleichbedeutend ist mit der Peripetie des künstlerischen Lebens in unserem Kloster. Wirklich neue Motive weiß die Ornamentik nicht mehr zu erfinden, hingegen schalten die Künstler frei mit allen älteren Formen, mit denen sie prächtige, doch nur selten neue Wirkungen erzielen.

Das gleiche gilt von dem Codex 50 der St. Galler Stiftsbibliothek (21:26 cm, 534 Seiten in einer Kolumne zu 23 Zeilen), der sicher der gleichen Zeit angehört. Die Canones sind denen von München sehr ähnlich, doch verwendet der Künstler hier Blau und Gelb statt Silber und Gold, und die letzten Seiten müssen sich mit roten Umrißzeichnungen zufrieden geben. Das Format fällt durch seine ungewohnte Breite auf, zu der das Evangelium Longum, das der gleichen Zeit angehört, mit seiner schmalen Schlankheit im Gegensatz steht. Tafel XL, Abb. 1

Der Codex 294 der St. Galler Stadtbibliothek (Vadiana) (ca. 22:24 cm, 322 Folia) ist fast quadratisch. Da die Handschrift nicht beschnitten zu sein scheint, können wir hier die wohlüberlegte Verteilung des Textes auf der Seite mit der wechselnden Breite der Ränder betrachten. Die Schrift ist auf einen so kleinen Raum reduziert, daß der Codex dadurch die für ein Evangeliar erstaunlich große Seitenzahl erhält. Nach dem Schriftcharakter zu urteilen, kann die Handschrift schon dem Anfang des 10. Jahrhunderts angehören, während die Initialen und Canonesbögen mit ihren von etwas Purpur und Grün unterstützten Goldsilberornamenten in den Formen nicht über die Grimaltgruppe hinausgehen. Tafel XL, Abb. 2

Der Stil der Evangelien von München und Einsiedeln leitet hinüber zu dem berühmten sog. „Evangelium Longum“ in St. Gallen, Stiftsbibliothek, Nr. 53 (40,0:23,5 cm, 305 Seiten). Die Handschrift verdankt ihren Ruhm besonders den prachtvollen Elfenbeinschnitzereien auf dem Einband, die nach Ekkehards Berichten von Tuotilo ausgeführt worden sind. Von den phantastischen Erzählungen, deren geringe Glaubwürdigkeit von Meyer von Knonau richtig beurteilt wurde, ist trotz Mantuanis Bemühungen[42]), sie wiederherzustellen, wohl nicht mehr aufrecht zu erhalten, als daß die ungewöhnlich großen Elfenbeintafeln mit ihrem möglicherweise von Tuotilo stammenden Schmuck den Anlaß boten, für den prächtigen Einband ein Buch zu schreiben. Das ungewöhnlich schmale, hohe Format, das die Proportionen des Elfenbeins nachahmt, hat dem Codex seinen Namen gegeben. Über die eigentliche Handschrift berichtet Ekkehard weiter, sie sei von Sindram geschrieben worden, der nach seinen Aussagen als ein außergewöhnlicher Schreiber berühmt war. Ferner sollen die beiden Initialen L und C auf den Seiten 7 und 11 vom Abt Salomon (†920) in hohem Alter gemalt worden sein. Tafel XLI

Offenbar entspringen alle diese Lobpreisungen und Legenden dem Wunsch, die Handschrift als dem Einband ebenbürtig hinzustellen, denn wenn der Codex auch zweifellos eine vorzügliche Arbeit ist, so lassen sich ihm doch aus der ganzen Blütezeit der St. Gallischen Kunst gleichwertige Werke an die Seite stellen, auch solche, die etwa gleichzeitig sind und sicher von anderer Hand herrühren. Auch die Erzählung von den Initialen des Abts Salomon findet durch die Stilkritik keine Bestätigung.

Die Handschrift ist ein Lectionar, das in der Verteilung der Zierseiten und Initialen mit dem Züricher Lectionar (Stadtbibliothek C 77) übereinstimmt. Das ornamentierte Titelblatt auf Seite 5 enthält die Worte: In exortu sanctae genetricis domini Mariae. Die ganzseitige Initiale I ist vollständig in silbernes und goldenes Rankenwerk aufgelöst. Auf eine Folie oder Füllungen ist verzichtet, so daß sich der Buchstabe wieder, wie bei den früheren Grimalthandschriften, wie Gitterwerk vom Pergamentgrund abhebt. Wenn auch das goldene Band die Hauptformen der Initiale wiedergibt, so gewinnen demgegenüber die silbernen Ranken im Vergleich zu früheren Handschriften stark an Bedeutung für den künstlerischen Eindruck. Besteht in der koloristischen Wirkung etwas Neues, so ist die komplizierte Durchschlingung noch in der Unruhe gesteigert durch die Fülle von herzförmigen und kleeblattartigen Blättchen, die an linearen Stielen sitzen, von denen sich wiederum ganz körperlose Fädchen mit drei dünnen Punkten am Ende abzweigen. In dieser Hinsicht ist also die Initiale eine Weiterbildung des Stils des Einsiedler Evangeliars. Die der Initiale folgenden Worte sind auf sechs Zeilen verteilt. Sie wechseln reihenweise in miniumgesäumten, goldenen und silbernen Kapitalen, die durch angesetzte Blüten und Ranken bereichert sind.

Die Incipitseite ist ähnlich behandelt. Weiter verteilen sich durch das ganze Lectionar Initialen in verschiedenen Größen, deren Charakter im wesentlichen den erwähnten entspricht. Sindram verfügt über den ganzen Reichtum der übernommenen Formen, die er nur insofern neu behandelt, als durch die gleichwertige Verwendung von Silber und Gold ein neuer koloristischer Reiz erreicht wird. Weiter finden wir im Evangelium Longum wieder die naturalistischen Tiere, deren Anbringung seit dem Folchard-Psalter in stetigem Zunehmen begriffen ist. Zwar werden die altübernommenen Köpfe als Abschluß oder wichtiges Glied im Rankenband in der üblichen Weise eingefügt, doch finden wir daneben ganze Vögel und Schlangen. Ja, einmal wagt der Künstler eine Tiergruppe, bei der um der Realistik willen die klare Gestalt der Initiale (A) geopfert ist. Ein großer storchartiger Vogel mit kurzem, gebogenem Schnabel wird von einer Schlange in die Schulter gebissen. Wie in schmerzlichem Aufschrei hebt der Vogel den Kopf und öffnet den Schnabel weit. Eine Blattranke ohne tektonische Aufgabe dient lediglich als Abbreviatur der Landschaft.

In liturgischer Hinsicht dokumentiert sich die Handschrift als St. Gallisch durch Lektionen zur Vigil und dem Dies natalis sancti Galli. Sonst sind keine Lokalheiligen erwähnt. Die Schrift verwendet die neuen Buchstabenformen des u und d noch häufiger als der Münchener Codex. Im Charakter unterscheidet sie sich von jenem durch größere Gleichmäßigkeit und durch das Bestreben, die Buchstaben unverbunden nebeneinander zu setzen. Beachtenswert ist die Verwendung von Haken-Neumen auf Seite 14 bis 17 und 279. Da sie sich immer nur auf einzelne Wortkomplexe beschränken und nie längere Zusammenhänge darstellen, ist die Annahme Scherrers[43]), daß es sich um Akzente zum Vorlesen handelt, möglicherweise richtig.

Fragen wir nun nach der Entstehungszeit der Handschrift, so gewinnen wir folgende Anhaltspunkte: Der von Ekkehart genannte Schreiber Sindram läßt sich in zwei Urkunden nachweisen. Die ältere hat er als Subdiakon (anno 885) selbst geschrieben, die jüngere nennt den Diakon Sindram als Zeugen. Der Verfertiger der Elfenbeintafel, Tuotilo, ist vom Jahre 895 bis zu seinem Tode, im Jahre 912, nachweisbar.

Einen weiteren Anhaltspunkt bietet die Nennung einer Amata, die laut Inschrift auf der Kante des Deckels zur Vergoldung des Codex beitrug. Ihr Name ist auch im Text erwähnt. Im Jahre 903 begegnet sie uns in einer Urkunde. So führt uns auch dieses Datum wieder an die Jahrhundertwende. Bei der Fülle der Erscheinungen, die sich in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in St. Gallen zusammendrängen, hätten wir ohne äußere Anhaltspunkte das Evangelium Longum eher später als früher angesetzt. Da uns Todesdaten der Amata und Sindrams nicht bekannt sind, ist auch so möglicherweise der Codex erst zu Anfang des 10. Jahrhunderts entstanden.

Am Ende des 9. Jahrhunderts läßt das Sammeln von Formenelementen, deren Vorrat sich in der Schule vererbt, allmählich nach. Die wenigen Neuschöpfungen sind individuell. So kommt es, daß die Gruppe von Handschriften, die sich an das Evangelium Longum anschließt, sich nicht mehr in eine Kette reihen läßt. Alle schöpfen aus den vorhandenen Formen der Schule, doch erreichen sie damit ganz verschiedene Effekte. Sindram hat im Evangelium Longum durch geschickte Kontrastierung von Gold und Silber eine feine, koloristische Wirkung erzielt.

Die gleiche Tendenz zeigt sich in der Handschrift 562 der St. Galler Stiftsbibliothek (26:34 cm, 140 Seiten). Der Codex enthält die Vita sancti Galli et sancti Othmari. Auf Seite 2 beginnt die Galluslegende mit dem Incipit. Die große Initiale I hat an den Enden die üblichen Geschlinge mit Adlerköpfen und wenigen Blättern. Etwas oberhalb der Mitte ist der Stamm durch einen dichten Bandknoten ohne jeden Blattansatz unterbrochen. Die kleinen Felder im Stamm sind ebenfalls mit Bandgeschlinge verziert, die aus dem Miniumgrund ausgespart sind. Das gesamte Band- und Rankenwerk der Initiale ist sonst golden. Der weitere Text auf dieser Seite ist in 7 Zeilen Miniumkapitalen geschrieben. Auf der folgenden Seite beginnt der Text wieder mit einer großen Initiale C, die die obere Hälfte der Seite einnimmt. Ist auch hier das den Initialkörper umschließende Band golden, so ist das dichtfüllende Rankenwerk fast ganz in Silber gemalt. Bei dem M zu Anfang des zweiten Buches der Vita sancti Galli (Seite 53) sind die an die füllenden Bandzöpfe ansetzenden Blätter aus Silber. Auch in die Knoten des Mittelstammes sind silberne Ranken eingeflochten. Nach dem Hymnus des Walafried Strabo auf den heiligen Gallus (Seite 92 bis 93) beginnt die Vita Othmari wieder mit einer größeren Initiale. Seite 111 folgt die Praefatio Ysonis, De sequentibus miraculis, deren Anfang (Seite 112) wieder Initialschmuck aufweist. Sonst verteilen sich nur wenige kleine Zierbuchstaben durch den Text. Bei diesen zeigt sich eine Vorliebe zu naturalistischen Pflanzenformen, z. B. bei einer Maiglöckchenblüte in einem C. Füllungen in Purpur und Blau, bald geometrisch verteilt, bald im Wechsel den Zwischenräumen angepaßt, erinnern wieder an das Psalterium Aureum. Ein neues Element ist ferner die Verwendung eines Blattkranzes, der wie ein Gurt die schmalste Stelle des Initialkörpers zusammenhält. Auf die Entstehungszeit der Handschrift wirft ein Licht, daß die Mönche von St. Gallen, laut gleichzeitigem Eintrag auf der Incipitseite, den Codex im Jahre 1653 vom Bischof von Konstanz zurückkauften (precio redemptus est). Die Annahme liegt nahe, daß er durch Salomon III. (892—920), der Abt von St. Gallen und Bischof von Konstanz zugleich war, dorthin gekommen war. Die Handschrift wird wohl für ihn angefertigt worden sein. Die Schrift, die in einer Kolumne zu 27 Zeilen angeordnet ist, zeigt die gleichen Typen wie das Evangelium Longum, doch unter sparsamer Verwendung der neuen Formen. Vielleicht müssen wir die Handschrift deshalb für älter halten.

Tafel XLII

Für die Datierung der Schrift in dieser Periode läßt sich auch der Bamberger Psalter (Königl. Bibliothek A. I. 14) heranziehen, der laut Eintrag im Jahre 909 für Salomon geschrieben wurde. Die Schrift ist nicht sehr steil. Unziales d ist vielfach verwendet, spitzes u nur selten. Der Eindruck ist eher noch altertümlicher als in der Vita St. Galli et St. Othmari. Bestimmte

Tafel XLIII, Abb. 1

Schlüsse auf die Reihenfolge der Entstehung der behandelten Handschriften wage ich nicht daraus zu ziehen. Bei verschiedenen Schreibern mögen sich die Neuheiten verschieden schnell eingebürgert haben. Gegenüber dem repräsentativen Charakter fast aller von uns behandelten Handschriften diente der Bamberger Codex rein wissenschaftlichen Zwecken, da er zum Vergleich nebeneinander vier verschiedene Versionen des Psalters (darunter auch die hebräische) enthält. Dies ist besonders interessant für uns, da wir in den zahlreichen Psalterien der St. Gallischen Schule in den Einteilungsprinzipien und dem Schmuck das Zusammentreffen von Texten der verschiedenen Versionen schon früher bemerkten. An künstlerischer Ausstattung enthält die Bamberger Handschrift nur wenige unbedeutende Initialen in roten Umrissen, die Psalm 1, 51 und 101 betonen. Die unbedeutenden Zierformen gestatten keine kunsthistorische Einordnung der Handschrift.

Tafel XLIII, Abb. 2

Das Evangeliar der Züricher Stadtbibliothek Ms. C 60 (19,5:26,3 cm, 315 fol.) ist am Anfang unvollständig. Es fehlen die Incipitblätter und die Weihnachtslektionen. Die erhaltenen Schmuckformen beschränken sich daher auf kleine und größere Initialen zu Anfang der Lektionen. In der gleichmäßigen Verwendung von Silber und Gold, den reifen Einzelformen und dem Vorkommen eines naturalistischen Vogels, der mit dem Blatt, das er im Schnabel hält, ein A bildet, zeigt sich die stilistische Verwandtschaft mit dem Evangelium Longum. Die etwas unregelmäßige Schrift verwendet unziales d und spitzes u mit Vorliebe. Die in schwarzen Kapitalen geschriebenen Titel der Lektionen sind durch grüne und gelbe Füllungen belebt, die uns nur aus viel früherer Zeit bekannt sind. Die Lektionen für Gallus bestätigen die Entstehung in St. Gallen. Die jüngsten Initialen und die Überarbeitung der älteren im Cod. Sang. 82 stehen auf gleicher Entwickelungsstufe.

Tafel XLIV bis XLV

Eines der bedeutendsten Werke der St. Gallischen Initialornamentik ist der sog. Gundis-Codex, St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54 (21:30 cm, 185 Seiten). Der mit roter Seide überzogene Einband trug ursprünglich ein gesticktes Band mit dem Namen: Gundis, der wohl auf eine frühere Besitzerin hinweist. Jetzt ist das Band innen in den Deckel geklebt. Seiten 1 bis 3 sind leer, Seite 4 enthält das Incipit mit der üblichen Initiale I und der in goldenen und silbernen Kapitalen wechselnden Schrift. Das große C auf Seite 5, mit dem die Lektion zur Weihnachtsvigil beginnt, zeichnet sich aus durch sparsame Verwendung großer Blatt- und Rankenmotive, die sich streng symmetrisch als Füllung verteilen. Diese, wie die vorige Initiale, hat giftgrüne Füllungen. Ebenso prächtig und ebenso sparsam in Einzelformen sind die großen Initialen auf Seite 53 und 55 an den Anfängen der Lektionen zum Ostersamstag und Ostersonntag. Hier erreicht der Künstler einen neuen koloristischen Effekt durch Wechsel in der Konturierung zwischen schwarzen und roten Umrißlinien und durch überlegte Verteilung der Metalle. Der Initialkörper ist bei innerem Reichtum im Kontur fest geschlossen, eine Tendenz, die durch Verwendung zusammenhaltender Ringe und Gurte künstlerisch klar zum Ausdruck gebracht ist. Die Füllung der freien Räume zwischen den Stämmen und Schwingungen bildet das eine Mal (Seite 53) ein symmetrisches geflochtenes Band mit scharfen Brechungen, das andere Mal ist das Wort Maria geistreich zum Monogramm zusammengefaßt. Der Mittelstamm des unzialen M dient zugleich als I, das R füllt den Raum zwischen den hoch ausholenden Bögen des M, deren Rundungen die beiden symmetrisch gestellten A umschließen. Einfache Kapitalen und Unzialmajuskeln, reihenweise wechselnd in Gold und Silber, füllen den Rest der Seiten. Entsprechend der Verteilung der Schrift im Raum ist die Initiale immer in den oberen Teil der Seite geschoben. Weiter befinden sich zu Beginn der Lektionen Initialen in verschiedenen Größen. Der Künstler greift auf die geschlitzten Fischblasenblüten zurück, die in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts so beliebt waren. An die Handschriften jener Epoche erinnert auch die Initiale E auf Seite 61, in der zwei ganze Fische

verwendet sind. Bezeichnenderweise ist aber hier eine größere Annäherung an die Natur zu beobachten. Noch größere Naturalistik äußert sich in einem prächtigen Pfau, der ähnlich wie der Vogel im Züricher Evangeliar (C 60) ein großes Blatt im Schnabel hält. Die Anordnung der Schrift in einer Kolumne zu 22 Zeilen und das Format sind vielleicht auch ein bewußtes Zurückgreifen auf den Habitus der mittleren karolingischen Gruppe vor 850 (z. B. den Codex 367 der St. Galler Stiftsbibliothek). Die Schrift hat ganz den Charakter vom Beginn des 10. Jahrhunderts. Die schönen Proportionen des Codex, der nicht durch Beschneidung verstümmelt ist, die feine Verteilung von Schrift und Bild im Felde, die sichere Linienführung und koloristische Feinheit zeigt noch einmal die ganze Pracht des St. Gallischen Buchschmucks, wie sie in keinem späteren Werk der Schule wiederkehrt.

Um die gleiche Zeit wie der Gundis-Codex, vielleicht auch schon etwas später, entstand ein Evangeliar, das sich in der Bibliothek der Industriellen Gesellschaft zu Mülhausen i/E. unter den getrennt aufgestellten Büchern des Legates Armand Weiß befindet (16:24 cm, 144 fol.). Die Handschrift wurde von Ch. Schmidt[44]) in die Literatur eingeführt und genau beschrieben. Sie gehörte damals Herrn Firmin-Didot[45]). Nach einem Capitulare in Circulum anni (fol. 1 bis 5) beginnt der Hauptteil des Codex auf fol. 6v mit einer großen Incipitseite. Im ganzen ist sie in der üblichen Weise angelegt. Eine beachtenswerte Eigentümlichkeit ist ein rundes Medaillon mit dem Brustbild Christi in der Mitte der Initiale I. Ist dies an und für sich schon auffällig, so erweckt besonderes Interesse, daß Christus hier zum erstenmal bärtig dargestellt ist, wie es in den späteren Manuskripten die Regel ist. Ob deswegen der Schluß erlaubt ist, daß die Einflußquelle, von der aus diese Neuerung in St. Gallen einzog, schon damals definitiv in Wirkung getreten war, weiß ich nicht, da erst zu Beginn des 11. Jahrhunderts wieder zahlreiche Christusbilder vorkommen. Die Züge des Kopfes sind den byzantinisierenden Heiligen des Folchard-Psalters ähnlich. Die Zeichnung der Hauptlinien ist braun, Bart und Haare haben eine grünbräunliche Farbe. An der Kleidung kommen ein paar rote Linien und Tupfen vor. Die gegenüberliegende Seite (7 r.) enthält in einem Ornamentrahmen die prächtige Initiale C und die ersten Worte der Weihnachtslektion. Es macht sich auf jeder Seite das Bestreben bemerkbar, durch lose Rankenornamente die Ecken des Bildfeldes zu füllen. Ebenso reich sind die Oster- und Pfingstlektionen ausgestattet. Im übrigen trägt fast jede Seite des Buches kleinere gold-silberne Initialen, in denen in mannigfaltigen Variationen die ererbten Motive verarbeitet werden. Es lassen sich verschiedene Hände unterscheiden. Auch im Text bemerkt man mehrere Schreiber, die aber nicht mit den Ornamentkünstlern identisch sind, da der Wechsel von Schrift und Schmuck nicht zusammenfällt. Der Text ist in einer Kolumne zu 26 Zeilen angeordnet. Die Buchstaben haben die üblichen Formen, doch fehlt sonderbarerweise das unziale d und auch das spitze u ist nicht häufig verwendet. Spricht diese Tatsache vielleicht für ältere Entstehung der Handschrift, so scheint mir der Charakter der großen Zierseiten doch gut an den Anfang des 10. Jahrhunderts zu passen. Gallus und Otmar werden durch Lektionen zur Vigil, dem Dies natalis und der Octav gefeiert.

Tafel XLVI

Eine ganz verspätete Arbeit karolingischen Charakters ist der Codex 342 der St. Galler Stiftsbibliothek (20:24 cm, 844 Seiten). Nach einem jüngeren Teil (Seite 1 bis 108), der unter anderem einen Kalender des beginnenden 11. Jahrhunderts enthält, den ich im Hinblick auf seine Initialen an seiner Stelle behandeln werde, beginnt der ursprünglich erste Hauptteil, ein Graduale (Seite 109 bis 272), in dem keine Antiphonen auf St. Galler Heilige vorkommen. Ein paar Seiten (273 bis 276) mit Lektionen leiten hinüber zu dem Liber Sacramentorum (Seite 277 bis 843), der wegen seiner Initial-Ornamentik Beachtung verdient. Vere dignum (Seite 279) und Te igitur (Seite 281) sind natürlich durch besonders reichen Schmuck

Tafel XLVII bis XLVIII

betont. Bildliche Darstellungen fehlten ursprünglich, doch wurde zu Beginn des 11. Jahrhunderts neben dem Te igitur ein Crucifixus, auf Seite 278 ein die Messe zelebrierender Priester an den Rand gezeichnet, Skizzen, die im Zusammenhang mit den gleichzeitigen Arbeiten ihre Besprechung finden werden. Die Ornamentik zeichnet sich durch kräftigen Schwung der Linien und die Größe der Einzelformen aus. Die geschickte Abwägung des Goldes und Silbers erinnert an den Gundis-Codex. Der Künstler verwendet in den Initialen mit viel Verständnis Tier- und Menschenformen, bei denen ihm eine frische Naturbeobachtung nicht abzusprechen ist. Da die Schrift relativ späten Charakter hat, gehört der Codex sicher schon tief ins 10. Jahrhundert. Die enge Verwandtschaft mit den Werken von der Jahrhundertwende ist wohl um das Jahr 920 noch denkbar. Eine spätere Ansetzung der Handschrift ist jedoch vom historischen Gesichtspunkt aus betrachtet unwahrscheinlich. Denn der in diesem Jahre erfolgende Tod Salomons III. ist ein Wendepunkt in der Geschichte St. Gallens, dessen künstlerische Produktion sich unter dem Druck der kommenden Ereignisse von da ab nach einer anderen Richtung entwickelt.

Kapitel IV.

Die mit Federzeichnungen illustrierten Handschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts.

Die Bedeutung des Buchschmucks in den St. Gallischen Handschriften des 9. Jahrhunderts beruht fast ausschließlich auf der Ornamentik, die in ihrem künstlerischen Wert den besten Erzeugnissen Westfrankens ebenbürtig ist. Nur in wenigen der behandelten Handschriften finden wir daneben figürliche Illustrationen. Am ältesten sind die recht unbedeutenden, malerisch behandelten Bilder im Züricher Psalter (C 12) und seinem St. Galler Pendant mit der Weihinschrift des Wolfcoz, hier die zerriebene Darstellung der Psalmschreiber, dort David vor Abimelech. Der sitzende Paulus in dem Stuttgarter Epistolar zeigt verwandte Züge in der Behandlung des Faltenwurfs, aber die abweichende Technik einer nur leicht kolorierten Federzeichnung. Erst der 30 bis 40 Jahre jüngere Folchard-Psalter enthält wieder spärliche Illustrationen in den Lünetten über dem Kyrie eleison und der Litanei: David als Psalmendichter mit den Schreibern, die Überführung der Bundeslade nach der Stiftshütte und die Brustbilder der Apostel. Ein stilistischer Zusammenhang mit der erwähnten frühen Gruppe ist nicht ersichtlich. Auffällig ist nur auch hier die Technik der kolorierten Federzeichnung. Das Psalterium Aureum überrascht uns mit der Fülle seiner lebendigen Illustrationen, die ein recht beachtenswertes Können zeigen, das sich allerdings nicht mit dem ungleich geistvolleren Utrecht-Psalter messen kann. Wieder ist der Stil ganz zeichnerisch, die Farbe nur eine dekorative Belebung der Fläche. Zuletzt erinnern wir noch an das Evangeliar in Einsiedeln mit seinen sorgfältig in Gold und Silber gezeichneten Bildern Christi und der Evangelisten. Fügen wir eine noch nicht beschriebene Handschrift hinzu, nämlich den St. Galler Codex 902, der gar keine Initial-Ornamentik, hingegen eine Serie von Federzeichnungen enthält, so ist unser Material an Illustrationen des 9. Jahrhunderts erschöpft. Und unter dem Wenigen sind die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge sehr undeutlich.

Taf. II, Abb. 2 u. IV, Abb. 1

Taf. V, Abb. 1

Tafel XXI–XXII

Taf. XXVIII bis XXX

Taf. XXXIII, XXXV bis XXXVI

Die erstgenannten Psalter stehen durch ihre malerische Technik beiseite, während wenigstens zwischen den übrigen Handschriften insofern eine Gemeinschaft besteht, als die Illustrationen durchweg den Charakter der Federzeichnung tragen. Diese auffallende Tatsache gewinnt an Bedeutung, wenn wir die im Codex 397 erhaltene Inschrift heranziehen, nach der Abt Grimalt das von ihm neben dem Kloster erbaute Haus von Reichenauer Künstlern ausmalen ließ. Sie lautet:

> Splendida marmoreis ornata est aula columnis,
> Quam Grimaldus ovans firmo fundamine struxit,
> Ornavit, coluit Hludewici principis almi
> Temporibus multos laetus feliciter annos.
> Aula palatinis perfecta est ista magistris,
> Insula pictores transmiserat Augia clara.

Vielleicht ist der Schluß erlaubt, daß St. Gallen zu Grimalts Zeiten keine Maler aufwies, die Wände dekorieren konnten, daß aber, da wir Federzeichnungen aus jener Epoche besitzen,

eben nur diese Technik damals in St. Gallen heimisch war. Wollen wir nun unter dem beschriebenen Material engere stilistische Zusammenhänge suchen, so stoßen wir auf große Schwierigkeiten. Das Einsiedler Evangeliar ist in gar keinen Zusammenhang mit den großen Psalterien zu bringen, und zwischen jenen, dem Stuttgarter Paulus und dem St. Galler Aratus, Codex 902, finden sich zwar Verwandtschaften, die aber nicht entfernt die enge Stilgemeinschaft der St. Galler Initial-Ornamentik aufweisen. Wir sind daher gezwungen, mit unseren Schlüssen sehr zurückhaltend zu sein; den Hinweisen, die Ornamentik, Schrift und Provenienz geben, Vertrauen zu schenken, uns aber nicht zu sehr durch Verschiedenheiten im Stil der Zeichnungen beirren zu lassen.

Taf. IL–LI

Wir beginnen unsere Untersuchung mit der Beschreibung des Codex 902 der St. Galler Stiftsbibliothek. Der Band enthält vier verschiedene Texte des 9. bis 11. Jahrhunderts, deren zweiter die Astronomie des Aratus ist. Die Blätter (Seite 69 bis 104, 25,5:32 cm) sind in 2 Kolumnen zu 35 Zeilen beschrieben, unterbrochen durch 45 Federzeichnungen auf freigelassenen Stellen zwischen dem Text. Nur die auf Seite 76 des Bandes angebrachte Himmelskarte füllt eine ganze Seite. (Tafel LI) Die Schrift, die schon durch die zweispaltige Anordnung an die Grimalthandschriften erinnert, hat auch in den einzelnen Buchstaben den Charakter dieser Gruppe. Auffällig ist die besonders große Dehnung in die Breite, doch ist mehr Zug darin als in den sorgfältig gemalten Lettern jener goldgeschmückten Prachthandschriften, Unterschiede, die auch sonst am gleichen Ort zu gleicher Zeit durchaus möglich sind. Wie in der Grimaltgruppe haben m, n, i und u noch nicht den absetzenden Fuß an der Schlußvertikale, sondern biegen diese zu einer Spitze um. a hat die karolingische Form, doch kommt auch das ältere runde a, allerdings nicht in der cc-Gestalt vor. Das g mit den zwei getrennten Rundungen ist das gleiche wie in den Grimaltcodices, kurz die Buchstabenformen stimmen mit jener überein, bis auf kleine Unterschiede, die sich als Eigentümlichkeiten des Schreibers zwanglos erklären lassen. Der Aufenthalt der Handschrift in St. Gallen, nachweisbar seit der Mitte des 10. Jahrhunderts, ist ebenfalls ein gewichtiges Kriterium für die Entstehung daselbst, und wenn wir dann auch für die Zeichnungen verwandtschaftliche Beziehungen zu anderen St. Gallischen finden, dürfen wir mit einiger Bestimmtheit den Codex unserer Schreibschule einverleiben. Wir verzichten im folgenden darauf, den gesamten Bildkreis[46]) unserer Handschrift zu beschreiben. Uns interessiert einzig die stilistische Analyse zum Zweck der Einordnung in den historischen Zusammenhang. Wir werden das Typische an den im Anhang abgebildeten Zeichnungen herauszufinden suchen.

In breiten kräftigen Federstrichen, die nicht, wie sonst häufig, trocken vorgerissen zu sein scheinen, sondern aus freier Hand hingeworfen sind, ist die Zeichnung in langen, geschmeidigen Linienzügen ausgeführt. (Man vergleiche hierfür den Rücken und das linke Bein des Herkules.) (Tafel IL, Abb. 2) Das Verständnis für die Körperstruktur ist gering, aber dennoch die Bewegung ausdrucksvoll und energisch. Die Köpfe stehen entweder en face oder im Profile. Die Gesichtsform ist breit mit rundlichem Kinn und niedriger Stirn, auf der das Haar perückenhaft dicht aufliegt. Die hochgebogenen Brauen sind über der Nase zusammengewachsen. Viel niedriger liegen die Augen, angegeben durch die gebogenen Linien der Lider, von denen das obere über das untere übergreift. Die Pupille ist stets ein schwarzer Punkt, dessen wechselnde Stellung den Gesichtsausdruck sinngemäß variiert. Die Iris ist manchmal durch einen Kreis angegeben. Die Nase wird in einer Linie gezeichnet, die am Oberlid oder der Braue senkrecht ansetzt, an der Spitze umbiegt und weit ausholend einen Nasenflügel umschreibt, so daß es aussieht, als ob die Nase im Profil stände. Ein kurzer Vertikalstrich führt zu der wagerechten Mundlinie, mit der parallel ein kürzerer Strich den Schatten der Unterlippe angibt. Die Ohren hängen wie kleine Säckchen etwas unter Augenhöhe. Bei dem in Profil stehenden

Kopf beginnt der Zeichner mit der kurzen Stirnlinie, die in scharfer Ecke zur Nasenwurzel umbiegt. Die Nasenlinie springt weit vor und umschreibt in einem Schwung den Nasenflügel. Unter dem Nasenloch setzt eine kurze Vertikale an, die im rechten Winkel umbiegt und als Oberlippe fungiert. Ein wenig tiefer steht ohne Verbindung mit ihr ein kurzer paralleler Strich als Unterlippe, an den nun die Linie ansetzt, die das breite Kinn und den Unterkiefer bis zum Ohrenansatz verfolgt. Auffällig ist eine Schweifung der Linie zwischen dem Kinn und dem hinteren Ende des Kiefers. Dies, sowie die eigentümliche Mundbildung mit ihren Parallelen mögen als St. Gallische Eigentümlichkeit gelten, die sich in späteren Handschriften gleicher Herkunft öfters wiederfindet, während sie mir anderwärts nicht begegnet ist. Allerdings scheint man die Unzulänglichkeit dieser Profilköpfe bald erkannt zu haben, denn sie werden später fast gänzlich von solchen in dreiviertel Vorderansicht verdrängt. Die Frisur liegt am Schädel glatt an, kräuselt sich im Nacken und manchmal an der Stirn zu Löckchen. Das Ohr ist in einer Linie, die einer 3 ähnelt, gestaltet. Das große Auge hat mandelförmiges Aussehen. Das obere Lid ist stets durch zwei Linien, das untere meist nur durch eine Linie, die sich nach dem Oberlid umbiegt, angegeben. Die Iris ist meistens eingezeichnet. Das gleiche Auge finden wir auch bei den Tierköpfen. An den Händen sind keine Glieder, selten die Nägel erkennbar. Ihr Gestus ist oft sehr unklar. Die Gewänder sind reich und mit Verständnis drapiert. Zusammengeschobene Faltenmassen und flatternde Gewandstücke bewirken treppenförmige Säume und bewegte Silhouetten. Durch rundlich geführte Linien wird die Lage des Körpers unter den Gewändern deutlich. Auch bei den Tieren ist die Struktur des Körpers verständnisvoll wiedergegeben. Die Perspektive der Architekturen ist ganz primitiv.

Vergleichen wir nun mit dieser Handschrift die anderen St. Gallischen Zeichnungen des 9. Jahrhunderts, so beobachten wir zunächst eine unverkennbare Verwandtschaft des Stils mit dem Paulus der Stuttgarter Handschrift. Am auffälligsten ist die breite Linienführung, die Struktur der Falten mit den getreppten Säumen und die rundlichen Linien, die die Körperformen durchscheinen lassen. Aber auch der Kopf des Paulus hat die größte Ähnlichkeit mit dem des Eridanus in der Aratushandschrift. Die Unterschiede bestehen nur in der Haartracht. Augen, Nase und Mund beschränken sich auf die gleichen Linien, nur ist der Pauluskopf in jeder Hinsicht derber. Die Brauen sind hier wie dort zusammengewachsen. Die Hände sind sogar im Gestus gleich. Man sehe auch, wie beide Male der kleine Finger die Linie überschneidet, die den Handrücken einrahmt. Ist der Zusammenhang hier unverkennbar, so ist es wesentlich schwieriger, eine Brücke zum Folchard-Psalter zu schlagen.

In dieser Handschrift unterscheiden wir zwei Gruppen, die große Stilunterschiede aufweisen. Die Szenen aus der Davidgeschichte stammen ohne Zweifel von dem gleichen Vorbild, das dem Psalterium Aureum zugrunde liegt. In welcher Richtung wir es suchen müssen, haben wir oben erörtert. Die Zeichnung ist hier sehr roh. Sie läßt sich wegen des viel kleineren Formats schwer mit der Aratushandschrift vergleichen. Auffällig ist die größere Eckigkeit in der Linienführung, z. B. beim Mantel des David mit der Harfe, vor allem aber die Bemalung mit ihrem fleckigen Farbenauftrag, der das gänzlich Ungewohnte dieser Technik klar vor Augen führt. Die Bildung der Köpfe scheint keine Besonderheiten gegen früher aufzuweisen, doch sind sie alle dreiviertel von vorn sichtbar. Reines Profil und en face kommt in diesen Bildern nicht vor. Bei der Dedikationsszene sei auf den bartlosen Christus und die Bemalung der Figuren in Gold und Silber hingewiesen, zwei Tatsachen, die im Einsiedler Evangeliar wiederkehren. Anderen Stil haben die Halbfiguren der Apostel. Durch den Nimbus und ihre Attribute, Buch oder Rolle, sind sie als Heilige charakterisiert. Nur einer trägt einen Kreuzstab. Dies führte Rahn dazu, in ihm einen Christus zu sehen. Da die Figur einen langen geteilten Bart hat, während der Christus des Dedikationsbildes bartlos ist — wie stets in

St. Gallen während des 9. Jahrhunderts —, da ferner der Kreuznimbus fehlt und das Bild sich auch sonst in keiner Weise aus den anderen heraushebt, zweifle ich nicht daran, daß die Gestalt ebenfalls einen Apostel darstellt. Der Kreuzstab kommt sowohl in italischen Mosaiken, wie in den allerdings späteren byzantinischen Elfenbeinen bei Heiligen oft vor, so daß meiner Annahme von dieser Seite nichts im Wege steht. Auch die Köpfe erinnern an römische Mosaiken. Wir finden besonders im 5. Jahrhundert dort die gleiche Mannigfaltigkeit an Typen, wenn auch die Unterschiede meist nur durch die Haar- und Barttracht hervorgerufen werden. Vorbilder aus jenem Kunstkreis müssen Folchard vorgelegen haben, da er sich besonders in der Zeichnung von Nase und Mund sehr eng daran hält. Der Nasenrücken liegt zwischen einem stärkeren und einem zarten Strich. Eine in drei kleinen Bögen verlaufende Linie umschreibt beide Nasenflügel und die Nasenspitze. Dadurch erscheint die Nase wie gegen eine Fensterscheibe gedrückt. Der Mund ist schmal und geschweift, ein kleiner Bogen darunter bezeichnet die Unterlippe. Die Köpfe wechseln zwischen breiter, hoher und kleiner verkümmerter Form. Die Haare sind bald sorgfältig gescheitelt und gelockt, bald struppig in die Stirn gekämmt. Die Bartformen sind mannigfaltig. Auffällig sind die wie kleine Tropfen am Kinn hängenden Löckchen. Ihre Zeichnung vermittels kurzer gebogener Linien kehrt in St. Gallen sehr oft wieder. Die Bekleidung besteht aus Tunika und Toga. Die Anlehnung an die Vorbilder äußert sich in der Einfachheit der parallelen Linienzüge und der geschlossenen Silhouette. Einzelne Figuren, die auch in den Köpfen freier behandelt sind, ähneln in ihrem bewegteren Faltenwurf mehr denen der Aratushandschrift. Die Unterschiede zwischen den strengen und den freieren Figuren sind so groß, daß man an verschiedene Hände glauben könnte. Immerhin ist die Bemalung bei allen gleich. Die Hintergründe sind stets grün. Die Zeichnung in brauner Tinte wird von zarten grünen und roten Linien unterstützt. Bart und Haar wird blau oder braun gefärbt. In den Gewändern herrschen Blau und Rot gegenüber Braun und Grün vor. Die gleichen Farben kehren in den Szenen der Davidgeschichte wieder.

Die Zeichnungen des Psalterium Aureum unterscheiden sich von allen bisherigen durch die Art der Farbenverwendung. Die Farbe dient entweder zur rein dekorativen Flächenfüllung, z. B. bei den Bildgründen und Rahmen, seltener bei den Gewändern und sonderbarerweise auch bei den Pferden, oder sie ist zur Angabe der Schatten an den Gesichtern und den Gewändern mit dem spitzen Pinsel aufgetragen, wobei die Wahl der Farben: Purpur, Minium, Grün, Gelb und Hellblau auch wieder ganz dekorativ wechselt. Immerhin entstehen breitere Schattenpartien, die gegenüber den Bildern der Aratushandschrift und des Folchard-Psalters eine größere Körperlichkeit der Figuren bewirken. Die Linienführung ist viel ängstlicher als im Aratus, besonders bei den farbigen Teilen, bei denen sogar größere Schattenflächen sich aus dichten, spitzen Pinselstrichen zusammensetzen. Die Faltenbildung mit den bewegten Säumen der flatternden Gewandstücke hat starke Anklänge an den Aratus-Codex; der größte Unterschied gegen diesen besteht in den Köpfen. Nicht nur daß sie sich in der Mundbildung an das Rezept Folchards halten und auch den Nasenrücken von zwei Linien begleiten, aber stets nur einen Nasenflügel zeigen, und daß die Brauenlinien nie verbunden werden, sind sie auch stets in dreiviertel Vorderansicht gezeigt. Einzig der Kopf des Hieronymus steht streng en face. Wenn auch viel gröber, so steht er doch auch dem Typus Folchards nahe. In der Haar- und Barttracht ist wenig Abwechselung, die tropfenartigen Locken kommen vor. Die Körperproportionen sind ziemlich richtig, der Kopf dagegen verhältnismäßig groß. Die Hände sind wie alle Glieder weich und gelenklos, aber nicht ohne Ausdruck im Gestus. Die Kleidung ist durchaus karolingisch: Engärmeliger Kittel, Hosen und Schuhe, darüber bei Kriegern ein Kettenhemd mit kurzen weiten Ärmeln und ein Reitermantel, der auf der rechten Schulter mit einer Agraffe geschlossen ist. Der Helm ist durch einen niedrigen Bügel in die Hälften

geteilt, nach rückwärts scheint er sich zu einem Nackenschutz zu erweitern. Ein runder Schild mit zwiebelförmigem Aufsatz in der Mitte, ein breites, gerades Schwert und eine Lanze mit zweischneidiger, langer Spitze vollenden die Rüstung.

Die Tiere, Pferde und Ochsen, sind sehr mäßig gezeichnet. Eine auffallende Analogie zum Aratus besteht in der Baumbildung, hier bei dem David vor der Höhle, dort bei dem die Hydra tötenden Herkules. Beide Male sehen wir den sich windenden Baumstamm und die viergeteilten, zerklüfteten Blätter. Die Bodenbehandlung mit wellenartigen Schollen und Grasbüscheln, die zum Teil runde Blüten tragen, findet sich sowohl hier wie im Folchard-Psalter in der Lünette mit dem diktierenden David. Die Gebäude erinnern an ähnliche Darstellungen in frühchristlichen Handschriften. Die Fassade des Tempels mit der vorgelegten Säulenhalle ähnelt sogar von fern frühchristlichen Basiliken, etwa vom Typus von S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Die Bundeslade hat die Gestalt eines karolingischen Reliquienkastens.

Der Einsiedler Codex 17 nimmt als einzig bildgeschmücktes Evangeliar unter den erhaltenen St. Galler Handschriften wieder eine Sonderstellung ein. Wir haben gesehen, wie die Überspinnung der Bildfläche einer Tendenz der Initial-Ornamentik entspricht, die wir zuerst bei der zweiten Hand im Psalterium Aureum beobachteten. Damit sind die Unterschiede gegen die Zeichnung des Psalterium Aureum, die, wie wir an der Initiale mit dem stehenden David zeigten, von der Hand des stilistisch älteren Meisters stammen, schon zum großen Teil erklärt. Die Figuren, in ornamentierte Bandrahmen eingefaßt, sind zunächst in brauner Tinte gezeichnet. Gesichter, Hände und Füße sind fast ausschließlich in dieser Weise ausgeführt, hingegen sind die Gewänder, Vorhänge, Möbel und symbolischen Tiere durch eine Fülle von goldenen und silbernen Linien bereichert, die die Hauptlinien der Zeichnung meist nur in geistlosen Parallelen wiederholen. Manchmal aber ordnen sich die Linien zu Dreiecken und den sogenannten Kämmen, die an die aufgesetzten weißen Lichter byzantinischer Handschriften erinnern (Kammlichter: Siehe besonders bei Christus und dem knienden Mönch). Auch die griechischen Worte des Matthäus-Incipit würden die Annahme unterstützen, daß der Handschrift ein byzantinisches Vorbild zugrunde lag.

Gegenüber den besprochenen Illustrationen ist im einzelnen folgendes zu beobachten: Die Kopfform und die Haartracht erinnern an die byzantinisierenden Heiligen des Folchard-Psalters, doch stehen hier wie im Psalterium Aureum die Köpfe alle nur dreiviertel en face. Einzig der Christuskopf steht ganz in Vorderansicht. Bei ihm ist die Nase durch eine am rechten Oberlid beginnende Vertikale angegeben, an die sich eine horizontale Schattenlinie ansetzt, die sich nur leicht unter der Nasenspitze senkt. Entsprechend ist die Nase bei den anderen Köpfen gezeichnet, doch markiert sich bei einigen ein Nasenflügel. Die Brauen sind stark gebogen und nicht verbunden, hingegen finden sich kleine Pünktchen über der Nasenwurzel, die wohl Falten vorstellen sollen. Die übrigen Züge haben nichts Auffälliges, Haar- und Barttracht wechseln in den üblichen Formen. Die Locken des Lukas mit ihren gereihten Bögen, ähnlich den Tröpfchenlocken der Bärte in den besprochenen Handschriften, werden wir später öfters wiederfinden. Der Boden mit seinen welligen Schollen ist uns auch schon von früher bekannt. Die Kleidung der Figuren besteht aus Tunika und Toga, bei dem Mönch aus dem Chorhemd und der Kutte. Die Tuniken der Evangelisten haben an Stelle der Klavi breite Borten, ebenso ist die Toga gesäumt.

Die glückliche Entwicklung, die St. Gallen von dem Beginn des Gozbertschen Klosterbaues bis zur glänzenden Regierung Abt Salomons emporgetragen hatte, fand nach dessen Tod (im Jahre 920) ein schnelles Ende. Der Hunneneinfall im Jahre 925, die Kämpfe zwischen

Liuthard und Otto dem Großen im Jahre 952, der Verlust der Abtei Pfäffers im Jahre 958, die Einfälle der Sarazenenhorden um die gleiche Zeit und anderes mehr führten zu einem wirtschaftlichen Rückgang des Klosters, von dem es sich erst gegen Ende des Jahrhunderts wieder erholte. Damit erklärt sich zur Genüge das Nachlassen von Wert und Umfang der künstlerischen Produktion gegenüber dem 9. Jahrhundert. War der Strom der Entwicklung bisher so schnell geflossen, daß wir uns über die in so kurzer Frist zurückgelegte Strecke wundern müssen, so rinnt das versandende Bächlein im 10. Jahrhundert so langsam, daß man kaum die Richtung seiner Bewegung erkennen kann. Die wirtschaftliche Lage spiegelt sich deutlich in der Tatsache, daß Gold und Silber, der Hauptschmuck jener Handschriften aus früherer Zeit, jetzt kaum mehr vorkommen, und daß, wo wir ihn finden, er nicht mehr den gleichen schönen Glanz hat, was sich mit dem Rückgang der technischen Fähigkeiten, aber zugleich mit der größeren Sparsamkeit am Material begründen läßt. Die nicht kolorierte Federzeichnung ist in jener Epoche für St. Gallen charakteristisch.

Tafel LII

Der Codex 64 der St. Galler Stiftsbibliothek (17,2:21 cm, 414 Seiten) enthält die Paulusbriefe. Nach Zusätzen des 11. Jahrhunderts beginnt der Text auf Seite 2 mit den Präfationen. Auf Seite 12 sehen wir eine Federzeichnung, die Paulus vor Juden und Heiden predigend darstellt. Er steht in der rechten Bildhälfte auf einer viereckigen Erhöhung (wohl einer Rednerbühne). Die Rechte im Redegestus erhoben, in der Linken ein Buch, spricht er zu seinen Zuhörern, denen er den Kopf halb zuwendet. Diese, eine kompakte Gruppe von neun Köpfen (mit nur vier Beinen) gestikulieren in der größten Aufregung mit den Händen. Wir unterscheiden bei ihnen nur zwei Kopftypen. Der eine im Profil zeichnet sich aus durch die geringe Einsenkung zwischen Nase und Stirn, von der die Brauenlinie ausgeht, und durch die eigentümliche Mundbildung, die uns schon vom Orion des Aratus (Codex 902) bekannt ist. Der andere Kopf, dreiviertel en face gestellt, hat ein sehr breites Kinn, stark geschweiften Mund und langen abfallenden Schnurrbart, der nur durch einen Strich gebildet ist. Die zusammengewachsenen Augenbrauen senken sich stark über der Nasenwurzel. Die als Häkchen und Tropfen gezeichneten Haare erinnern uns an ähnliche Dinge im Psalterium Aureum. Der riesige Kopf des Paulus hat im wesentlichen dieselben Linien, nur die für ihn charakteristische kahle, hohe Stirn mit einer nach vorn fallenden, schwalbenschwanzförmig geteilten Locke und einem aus Tröpfchen gebildeten Vollbart. Seine aus Tunika und Toga bestehende Kleidung ist wie das ganze Bild in hastigen meist dünnen Linien gezeichnet. Die Säume sind in widersinnig übertriebenen Zickzacklinien bewegt, die nur wenige getreppte oder tütenförmige Falten erkennen lassen. Die innere Stoffmodellierung erfolgt durch zahlreiche Parallelen, die radiale Züge oder Schüsselfalten bilden. Bei letzteren beachte man die Verdickung der Linien an der tiefsten Senkung. Ein Faltenmotiv am linken Oberschenkel erinnert an ähnliches im Einsiedler Evangeliar. Die zuhörenden Männer tragen anliegende Hosen mit Strümpfen und kurze, engärmelige Kittel, die sich über einem einschneidenden Gurt nach vorn bauschen. Zwischen den Beinen bilden sich Schüsselfalten. Die Säume sind durch sinnlose Wellenlinien gebildet. An Beischriften findet sich der Name des Paulus in seinem Nimbus, neben dem Volk: „Judaei et gentes“ und darüber: „Argumentum epistolae ad romanus. Praescus textus habet meritis ut gratiam differt. Reddens concordes rebeccae ventre frequentes.“ Die Schrift ist Capitalis rustica.

Auf der folgenden Seite (13) beginnt der Römerbrief. Nach einem zweizeiligen Incipit mit der ganzseitigen Initiale P, die in roter und schwarzer Tinte gezeichnet ist. Am oberen Ende sehen wir einen durch die Angabe des Felles auffallenden Tierkopf, von dem aus sich Stamm- und Bauchlinie des P entwickeln, die sich in halber Stammhöhe wieder in einem Bandknoten treffen. Ähnliche Geflechte mit wenigen Hakenranken finden wir als Füllung

der Rundung am unteren Ende des Stammes, der im übrigen mit einem Sternmuster verziert ist. Die Ausführung ist von geringer Qualität. Nach drei Zeilen Majuskeln setzt sich der Text in der typisch St. Gallischen Minuskel fort, wie wir sie seit der Jahrhundertwende kennen, und wie sie bis ins 11. Jahrhundert ziemlich unverändert verwendet wird. Im folgenden ordnet sich die Schrift in einer Kolumne zu 19 Zeilen. Die Anfänge der Briefe sind weiter durch Initialen ausgezeichnet, deren eine Blüten im Stil des Firmin-Didot-Evangeliars aufweist.

Im Anschluß an diesen Codex müssen wir eine Handschrift betrachten, die unseres Erachtens nicht in St. Gallen entstanden ist, aber ohne Zweifel starke Anklänge an den Stil der Pauluszeichnung aufweist. Es ist der Prudentius der Berner Stadtbibliothek, Codex 264 (28,5:22 cm, 289 Seiten), den Stettiner[47]) für eine Arbeit der St. Galler Schreibstube hielt. Gegenüber seinen Ausführungen muß ich die folgenden Einwände machen. Ich unterscheide nicht nur zwei, sondern drei Hände unter den Zeichnern. Von Hand eins sind alle Bilder bis Seite 90, ausschließlich der Randskizze auf Seite 8. Diese, sowie die Zeichnungen auf Seite 119 bis 121 sind von Hand zwei. Von Hand drei sind die Bilder auf den Seiten 131 bis 149. Nur die wenigen Zeichnungen von Hand zwei stehen im Stil dem Paulus nahe, die Linienführung und Kopfbildung, besonders die Profile mit dem eigentümlichen Mund, sind denen des Paulus tatsächlich so ähnlich, daß ein enger stilistischer Zusammenhang unleugbar ist. Den einzigen Unterschied bildet die Kolorierung. Einzelne Faltenrücken sind in einer beliebigen Farbe angelegt, so daß beispielsweise eine rote, eine dunkelgrüne und eine hellgrüne Falte nebeneinander liegen. Zwischendurch sind große Partien weiß gelassen. Eine derartige Farbenbehandlung kommt in St. Gallen überhaupt nicht vor[48]). Sie unterscheidet aber unter anderen Merkmalen auch die Hand zwei von Hand eins und drei. Ich möchte darum annehmen, daß der Künstler der zweiten Hand zwar in St. Gallen geschult, aber auswärts tätig war, wodurch die Verquickung von St. Gallischem und Fremdem ihre Erklärung findet. Sowohl Hand eins wie die nach Stettiners einleuchtender Meinung jüngere Hand drei sind durch die sichere Bemalung von St. Gallen deutlich zu unterscheiden. Den Ausschlag aber für unsere Lokalisierung der Handschrift gibt der Charakter von Ornamentik und Schrift mit ihren wesentlichen Abweichungen von den St. Galler Gepflogenheiten. Die Schrift, die nach der Verwandtschaft der Bilder mit dem St. Galler Paulus dem 10. Jahrhundert angehören muß, hat keine der St. Gallischen Eigentümlichkeiten aus jener Zeit, weder die u und d, noch die bekannten „Füße" der m, n und i, und vor allem ist der Gesamteindruck ein wesentlich verschiedener. Die Initial-Ornamentik aber gehört in den Kreis der unter St. Gallens Einfluß stehenden alemannischen Klöster. Es lassen sich Beziehungen zu den Reichenauer Handschriften der Gruppen des Gero-Codex feststellen, z. B. wenn wir die Rahmen der großen Titelseiten mit denen des Leipzig-Cambridger Lektionars vergleichen. Anderes erinnert mehr an die Gruppe des Mainzer Sakramentars. Auf jeden Fall ist die Entstehung des Codex im 10. Jahrhundert sicher, und nach der Verwandtschaft mit den Reichenauer Codices dürfen wir ihn erst um die Mitte des Jahrhunderts ansetzen. Somit ist die Identifizierung mit dem im St. Galler Bücherverzeichnis (von zirka dem Jahre 882) erwähnten Prudentius hinfällig. Stettiner zieht des weiteren zum Vergleich noch eine Skizze heran, die sich im St. Galler Codex 855 befindet. Tatsächlich ist dieser schon in dem erwähnten Verzeichnis genannt und damit seine Entstehung im 9. Jahrhundert gesichert, doch beweist dies keineswegs, daß die auf zwei leer gebliebenen Seiten befindlichen Skizzen und Kritzeleien gleichzeitig sind. Vielmehr sind sie frühestens aus der Zeit der Paulushandschrift, wofern wir diese als Produkt der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts richtig datiert haben. Auf der linken Seite (34) sehen wir oben ein nach links schreitendes Pferd, das im Paßgang die beiden rechten Beine erhoben

hat, darunter einen liegenden Ziegenbock und einiges Gekritzel, offenbar eine Nachzeichnung von ungeübter Hand, ferner eine S-förmige Ranke mit dichtem Blattwerk. Die gegenüberliegende Seite trägt die Zeichnung eines Kriegers auf der Warte. Der rechte Fuß steht bedeutend höher als der linke, auf einen Erdhügel aufgestützt, so daß das Knie stark gebogen ist. Die rechte Hand stützt sich auf die Lanze, die linke auf den Schild. Neben dem Krieger steht mehrmals: Omnes de saba venient aurum et tus defe . . . (sic!). Die Zeichnungen, die außer dem gekritzelten Ziegenbock den gleichen Charakter zu haben scheinen, sind in dünnen, sicheren Strichen recht gut ausgeführt, kleinere Schattenpartien sind mit dem Pinsel angelegt. Diese Tatsache, die wir erst bei Handschriften vom Ende des 10. Jahrhunderts beobachten, spricht für eine entsprechend späte Ansetzung. Vor allem der in dieser Technik behandelte Kopf des Kriegers mit den gemalten Schatten am Kinn, unter den Augen und auf der Wange erinnert an den St. Galler Prudentius des 11. Jahrhunderts. Die Faltenangabe durch parallele Linien und der hervorgetriebene Bauch konnte dazu verführen, eine stilistische Zusammengehörigkeit mit dem Paulusbild zu behaupten. Eine sichere Datierung ist für derartiges Skizzenmaterial einstweilen unmöglich. Das Blattwerk auf Seite 34 gibt uns auch keinen Anhaltspunkt. Es läßt sich Ähnliches schon seit Folchards Zeiten nachweisen, doch scheinen mir die kleinen Häkchen, die die Abzweigungen vorbereiten, ein späteres Symptom zu sein.

Taf. LIII bis LIV, Abb. I

Ein ziemlich naher Verwandter des Paulus-Codex dürfte die Homilienhandschrift der Baseler Universitätsbibliothek, Codex B IV, 26, sein, dessen Entstehung in St. Gallen zwar durch keinerlei Provenienznotiz bestätigt wird, der aber in Bild, Ornamentik und Schrift enge Zusammenhänge mit unserer Schule aufweist (22:29 cm, 122 fol.). Auf einem vorgehefteten Halbblatt mit einer unvollständigen Urkunde vom Jahre 1439 steht weiter in einer Schrift des 15. Jahrhunderts folgende Notiz: Liber iste homeliarum hyemalium est Charthusiensis basilicae datus eis a reverendo viro magistro petro de trillyia archidiacono lodoven doctoreque legum, cuius anima requiescat in pace. Amen. Auf den folgenden Blättern finden sich Homilien zur Weihnachtsvigil und dem Weihnachtsfest. Auf fol. 6r beginnt der Hauptteil mit dem Bilde der Geburt Christi als ganzseitige Federzeichnung. Die Mitte des Feldes nimmt die große kastenförmige Krippe ein, in der das riesige Wickelkind mit dem Kopf nach links liegt. Zwei Hirten, Ochs und Esel blicken von rückwärts hinein, zwei kleine Hirtenfiguren stehen davor. Auf kissenbelegten Steinsitzen thronen links Maria, rechts Joseph. Oben darüber blicken über eine Wolkenbalustrade sieben adorierende Engel, meist bis zu den Hüften sichtbar. Die Darstellung ist, soweit ich das Material übersehe, ikonographisch ein Unikum. Wenigstens ist mir ein Weihnachtsbild mit der thronenden Maria nicht bekannt. Auch die Anordnung des Engelchors ist ungewöhnlich. Jedenfalls geht die schöne Komposition auf ein vorzügliches Vorbild zurück. Technisch ist nur die Breite der Striche auffällig. Im übrigen gehen alle stilistischen Eigentümlichkeiten mit dem St. Gallischen Material zusammen. Die Köpfe stehen in dreiviertel Vorderansicht oder im Profil, das besonders bei den Hüften vorn rechts solchen des Paulusbildes sehr ähnlich ist. Charakteristische Einzelheiten sind ferner die Hakenlöckchen der Perücken und die mehrfach vorkommenden zusammengewachsenen Augenbrauen. Die schöne sichere Linienführung ist Eigengut des Zeichners.

Das Incipit auf fol. 6v. ist in zwei Spalten angeordnet. Die ganzseitige Initiale I ist in Minium gezeichnet. Die Ornamentmotive sind solche, wie sie etwa seit dem Evangelium Longum in St. Gallen heimisch sind. Die Worte des Incipit sind in roter Capitalis und Capitalis rustica geschrieben. Der auf der folgenden Seite beginnende Text ist in zwei Spalten zu 26 Zeilen angeordnet. Er wird gleich zu Anfang durch die Miniuminitiale Q unter-

brochen, die die Gregorhomilie: Quia largiente einleitet. Eine zweite Federzeichnung findet sich auf fol. 68 v., wiederum eine ikonographisch ungewöhnliche Darstellung der Frauen am Grabe. Eine sechseckige Mauer mit einer Eingangstür an der Vorderseite umschließt die Grabstätte, innerhalb deren unten rechts der offene Sarkophag mit den (nur flüchtig hingekritzelten) Tüchern steht. Über dem oberen Teil der Mauer, die mit sinnlos angebrachtem Blattwerk geschmückt ist, stehen die zwei erschreckten Frauen mit großen Pyxiden in den Händen. Ihnen gegenüber sitzt in der linken oberen Bildecke der Engel auf dem Grabdeckel (der an dieser Stelle gar nichts verloren hat). Seine Stellung mit den geöffneten Flügeln und dem Redegestus der Rechten ist die auf solchen Darstellungen übliche. Unterhalb der Mauerumfriedigung liegen die drei schlafenden Wächter über ihren Schilden und Speeren. Das Bild scheint von einem geringeren Künstler zu sein, als die Anbetung der Hirten. Die scharfen, dünnen Linien sind unsicherer, die Körper von geringerer Plastizität, doch passen auch hier die Typen gut in die St. Gallische Schule. Wie bei den Bildern, so wechseln die Hände in der Schrift, die die Kennzeichen unserer Schreibstube in mehr oder minder starkem Maße aufweist, so daß auch hiernach unsere Lokalisierung gut begründet erscheint.

Der besprochenen Gruppe stehen vielleicht zwei Zeichnungen nahe, die sich in einer Handschrift St. Gallischer Herkunft befinden. Der Codex 18 der St. Galler Stiftsbibliothek enthält unter anderem von Seite 41 bis 46 reskribierte Blätter mit liturgischem Text des 15. Jahrhunderts über einem astronomischen des 10. Jahrhunderts. Von diesem ist außer den wenigen Schriftresten eine Zeichnung erhalten, die einen durch ein Fernrohr blickenden Mönch darstellt. In Chorhemd und Kutte gekleidet, steht er auf einer Fußbank, die Linke am Fernrohr, das von einer Säule mit reichem Blattkapitell getragen wird. Im Gegensatz zu der beabsichtigten Blickrichtung steht der Kopf fast en face. Die gesenkte Rechte spielt in den Falten der Kutte. Kopf und Hände sind in brauner Tinte gezeichnet, die Tunika und die Strümpfe in Minium, die Kutte in Purpur. Die Schüsselfalten mit den sich nach unten verbreiternden Schattenpartien erinnern an den predigenden Paulus, doch sind die Schatten hier viel breiter. Die gute Modellierung der Arme sahen wir ähnlich bei dem Joseph des Baseler Weihnachtsbildes. An dem Rohr ist etwas grüne Bemalung.

Der aus St. Gallen stammende Codex C 80 der Züricher Stadtbibliothek enthält die schmucklose aber schön geschriebene Dialektik und Rhetorik des Albinus, die, nach der Schrift zu urteilen, aus der Mitte des 9. Jahrhunderts stammen. Auf dem freigebliebenen fol. 83 r. hat ein jüngerer Künstler eine Maiestas Domini gezeichnet. Christus thront in strenger Vorderansicht auf der Himmelskugel. Die nackten Füße ruhen auf der kleineren Erdkugel. Die große Glorie hinter Christi Oberkörper bildet mit dem Kreis der Himmelskugel eine 8, von der aus sich nach den Ecken des Blattes Halbkreise vierpaßartig entwickeln, in denen die Evangelistensymbole sichtbar sind. Die Hände Christi sind ganz symmetrisch in Hüftenhöhe nach den Seiten erhoben, die Rechte segnend, die Linke einen runden Gegenstand mit einem Kreuz darauf haltend (eine Messoblate?). Der Kopf ist bartlos, das Haar, in der Mitte gescheitelt, fällt in Locken über die Schultern nach rückwärts. Die Augenbrauen sind verbunden. Etwas tiefer liegt die geschweifte Linie des Augenlids, an das sich die Iris als kleiner Dreiviertelskreis anlehnt, so daß die Pupille das Oberlid berührt. Der kleine Bogen des Unterlids schwebt frei darunter, die Nasenlinie, die an die Brauen ansetzt, begleitet von beiden Seiten den breiten Nasenrücken und die Nasenflügel. Die kurze Vertikale unter der Nasenspitze geht nicht bis zum Munde. Dieser ist als horizontale Gerade gezeichnet, an die sich in den Mundwinkeln kleine Bögen als Falten ansetzen. Ein kleiner Haken über dem Mund bezeichnet die Schweifung der Oberlippe, die Horizontale darunter den Schatten der Unterlippe. Ein kleiner Doppelbogen betont das vorstehende Kinn. Das

Tafel LIV, Abb. 2

Gesicht ist im ganzen breit, spitzt sich aber zu einem unverhältnismäßig schmalen Kinn zu. Die Kleidung Christi besteht aus einer faltigen Tunika mit engen Ärmeln. Etwas kürzer ist ein zweites hemdartiges Kleidungsstück darüber, von dem aus unter den Hüften hervor symmetrisch wehende Zipfel nach den Seiten flattern. Auf den Schultern liegt ein Mantel mit gemusterter Borte, durch eine Rosettenagraffe auf der Brust geschlossen. Die Symbole sind stark stilisiert. Die Zeichnung ist fest aber nüchtern, die Fältelung übertrieben symmetrisch. Es wechseln Dütenfalten mit getreppten Säumen und Schüsselfalten mit Schatten, die sich keilförmig nach unten verbreitern. Dies in erster Linie erinnert an den Mönch mit dem Fernrohr. Der Kopf des Engels hat ähnliche Mundbildung wie die Profilköpfe des Paulusbildes, immerhin ist der Zusammenhang der Zeichnung mit unserem Material lose, und die Datierung wäre schwierig, wenn nicht die Bartlosigkeit des Christus für frühe Ansetzung spräche. Denn wie schon früher erwähnt, sind alle im 9. Jahrhundert uns bekannten Christusköpfe bartlos. Im Didot-Lektionar, das dem Anfang des 10. Jahrhunderts entstammt, sahen wir zum ersten Male den bärtigen Christus, und in den Handschriften des 11. Jahrhunderts nur noch diesen Typus. Da unser Codex der Schrift nach gut in St. Gallen entstanden sein kann und sich bis zum Toggenburger Krieg dort befand, ist die Entstehung der Zeichnung in St. Gallen ziemlich sicher und zwar wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts.

Tafel LV bis LXI

Den größten Bildzyklus, den wir für St. Gallen in Anspruch nehmen möchten, enthält eine Makkabäerhandschrift in Leiden, Universitätsbibliothek, Codex Perizoni 17 (17,6:25,5 cm, 211 fol.). Die Handschrift wurde noch unvollendet nach auswärts verschleppt und dort ergänzt. Gleich nach dem Capitulare, das die folia 1 bis 3 füllt, gehört der Anfang des Codex mit einer prächtigen Initialseite zu diesen Hinzufügungen. Mit fol. 5 setzt sich der St. Gallische Text fort, und mit den ganzseitigen Federzeichnungen auf fol. 9v/r. beginnt der Bilderzyklus, der sich durch das ganze erste Buch der Makkabäer fortsetzt, so zwar, daß ungefähr auf jedes Kapitel zwei Bildseiten fallen. Die 28 Darstellungen sind die folgenden:

Fol. 9r. unten. Antiochus gibt dem Rentmeister den Befehl nach Israel zu ziehen; oben: Sturm auf eine Burg (Einnahme von Jerusalem?) I. Makk. 1, 30ff.

9v. Matthatias tötet den heidnisch opfernden Juden und den Hauptmann des Antiochus I. Makk. 2, 24 bis 25. (Das Schweineopfer nach I, 1, 50.)

15v. Reiterschlacht. Sieg des Judas Makk. I, 4, 14 bis 15.

Taf. LV, Abb. 1 — 16r. Flucht der Truppen des Gorgias I, 4, 22; unten das Dankfest der Juden I, 4, 24.

Taf. LV, Abb. 2 — 17v. Judas reinigt den Tempel, während „ein Haufen den Feinden in der Burg wehrt" I, 4, 41 bis 43.

18r. Das Fest der Tempelweihe I, 4, 54 bis 59.

21v. Flucht des Heeres unter Timotheos? I, 5, 34.

Taf. LVI, Abb. 1 — 22r. Schlacht am Bach bei Raphon I, 5, 37 bis 43.

Taf. LVI, Abb. 2 — 24v. Des Antiochus vergebliche Belagerung der Stadt Elymais? I, 6, 1 bis 4.

Tafel LVII, Abb. 1 — 25r. Tod des Antiochus I, 6, 8 bis 16.

27v. bis 28r. Schlacht bei Bethzachara gegen Antiochus Eupator I, 6, 28 bis 46. (Auf 27b. Illustration zu Vers 43: Eleasar Awaren ersticht einen Elefanten.)

31r. Antiochus und Lysias werden dem König Demetrius überantwortet und getötet I, 7, 2 bis 4.

31v. Schlacht zwischen Nikanor und Judas I, 7, 31 bis 32.

32r. Schlacht bei Adasa, Tod des Nikanor I, 7, 40 bis 45.

34v. bis 35r. Eupolemos und Jason auf der Gesandtschaft in Rom I, 8, 17 bis 19. (Der Konsul sonderbarerweise mit Krone trotz Vers 14.)

Tafel LVII Abb. 2 — 36v. bis 37r. Schlacht bei Laisa, Juden umzingelt, Tod des Judas I, 9, 11 bis 18.

39r. Überfall Jonathans und Simons auf die Kinder Jambri, die die Fürstentochter von Nadabath zur Hochzeit einholen (darüber drei Zeilen Text) I, 9, 37 bis 41.

39v. bis 40r. Schlacht am Jordan, Jonathan schlägt Bakchides I, 9, 47 bis 49.

47v. bis 48r. Schlacht im Blachfeld Hazor I, 11, 68 bis 74.

52v. bis 53r. Zweite Gesandtschaft nach Rom, I, 12, 1 bis 4. Hinzufügung jüngeren Stils. Tafel LVIII

56v. bis 57r. Des Simon Boten bei Demetrius I, 13, 34 bis 40. Stil wie vorige.

62v. bis 63r. Für nichtausgefüllte Zeichnung leer gelassen.

Die sämtlichen Darstellungen sind Federzeichnungen mit wenigen bunt angelegten Flächen, bei denen Grün, Gelb, Rot, Blau oder Silber Verwendung finden. Abgesehen von den jüngeren Hinzufügungen scheinen sämtliche Bilder das Werk eines Künstlers zu sein. Die Ähnlichkeiten mit dem betrachteten St. Galler Material sind sehr groß. Dies betrifft in erster Linie die Profilköpfe mit der charakteristischen Mundbildung. Die dreiviertel von vorn gesehenen Gesichter haben nicht die durchgezogene Brauenlinie, sonst aber keine auffälligen Abweichungen. Die Haarbildung mit den Tröpfchenlocken, die auch am Bart häufig wiederkehren, ist die bekannte. Bei den Gewändern fallen uns die Schüsselfalten mit der keilförmigen Verbreiterung der Schattenfläche auf. Für unseren Künstler charakteristisch ist die frische kräftige Linienführung. Die Freude am Linienspiel, wie etwa bei der Züricher Maiestas, finden wir nicht, hingegen eine Reduktion auf das zur Charakteristik Wesentliche und eine große Deutlichkeit der oftmals übertriebenen Bewegungen. Der Schwerpunkt der Erzählung liegt in den Bildern der Reiterschlachten. Daß man in dem Kriegerischen das Wesentliche des Inhalts sah, erhellt schon daraus, daß man dem ersten Buch der Makkabäer vier Bücher des Flavius Vegetius von der Kriegskunst folgen ließ. Die Neigung zu kriegerischen Stoffen fiel schon bei der Illustration des Psalterium Aureum auf. Die Darstellungen hier und dort haben auch manche Ähnlichkeiten (vgl. z. B. die Festungsarchitekturen), andererseits aber starke Unterschiede. Die Erzählung im Psalter wirkt befangen gegenüber der Kühnheit des Ausdrucks im Makkabäer-Codex, Unterschiede, die mehr auf verschiedenem Temperament, als auf dem Grade der Entwicklung beruhen. Im einzelnen bemerken wir noch eine Verschiedenheit, nämlich, daß die Krieger hier stets den Topfhelm, dort den Bügelhelm tragen. Ferner beobachten wir im Leidener Codex die eigentümliche Gestalt der Pferde mit dem Schwanenhals und der Falte an den Hinterbeinen unter der Kruppe. Die Terrainangaben sind sehr dürftig. Wo wir solche finden, sehen wir die bekannten wellenförmigen Bodenschollen. Die Vegetation ist nie eingezeichnet. Großer Reichtum entfaltet sich in den Architekturen der Festungen, Paläste und des Tempels, die aber mit ihren Türmchen und Kuppeln nichts Ungewöhnliches haben. Alles in allem lassen die Bilder die Annahme ihrer Entstehung in St. Gallen durchaus zu. Als wesentliche Kriterien müssen wieder Initialornamentik und Schrift herangezogen werden. Die Initialen zu Beginn der Kapitel stehen qualitativ weit unter dem Niveau dessen, was wir aus St. Gallen kennen. Nicht nur die sorglose Zeichnung und der schlechte Farbenauftrag von Silber und Gold, sondern auch das planlose Gewirr der Ranken ist für St. Gallen unerhört. Und doch sind sämtliche Elemente so unzweideutig St. Gallisch, daß wir an unserer Lokalisierung nicht zweifeln dürfen. Wir verweisen nur auf die hakenförmigen Blatttriebe, die Kugelknospen am zitternden Stiel und die größeren Blätter, die denen des Einsiedler Evangeliars gleichen. Von dort her kennen wir auch die Gurte an den Abzweigungen und alle die verschiedenen Arten von kleinen Blättchen, die zum Teil auch schon früher in St. Gallen auftauchen. Die Grundierungen mit Blau, Grün und Purpur könnten spätere Hinzufügungen sein. Wenn ursprünglich, sind sie für St. Gallen etwas Neues. Auch die Schrift ist typisch St. Gallisch und leicht nach rechts geneigt. Spitzes u ist nur wenig verwendet, unziales d kommt nicht vor. Zur Fixierung der Entstehungszeit

Tafel LIX

Tafel XL, Abb. 1

Tafel LVIII, LX, Abb. 2 und LXI

wesentlich ist die Betrachtung der späteren Zusätze. Fol. 3, 4, 67 und 72, 101 und 102 sind zu gleicher Zeit eingefügt. Sie enthalten, abgesehen von den Textblättern, drei große Initialseiten mit gut ausgeführtem goldsilbernem Rankenwerk auf gemusterten Purpurgründen in mehr oder weniger verziertem Rahmen. Der Stil ist der gleiche, den wir in einer größeren Gruppe von Prachthandschriften und in einer Anzahl einfacherer Codices der Reichenauer Klosterbibliothek (jetzt größtenteils in Karlsruhe) wiederfinden, und die ohne Zweifel von Swarzenski mit Recht für die Reichenau in Anspruch genommen werden. Meines Erachtens gehören diese Handschriften der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts an. Die Zeichnungen der fol. 52v. bis 53r. und 56v. bis 57r. scheinen erst im späteren 11. Jahrhundert entstanden zu sein. Auf die Einordnung dieser Arbeiten innerhalb ihrer Schule kommen wir später zurück. Hier interessiert uns nur die Tatsache, daß unsere Handschrift in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts auf der Reichenau war. Wie aber ist dieses unvollendete Werk von St. Gallen dorthin gekommen? Die Mutmaßung ist verführerisch, daß sie beim Hunneneinfall des Jahres 925, als man die St. Galler Bibliothek auf der Reichenau barg, dort zurückbehalten wurde. Wenn wir es wagen dürfen, den kriegerischen Inhalt mit den Ereignissen der Zeit in Zusammenhang zu bringen, so ist das Jahr 925 der ziemlich exakte Termin ihrer Entstehung.

Taf. LXXXIX

Tafel LXII bis LXIV
Tafel IL—LI

Jünger als dieser Leidener Codex scheint eine zweite Aratushandschrift zu sein, der Codex 250 der St. Galler Stiftsbibliothek (24,5:18 cm, Sammelband, der Aratustext auf den Seiten 447 bis 522). Die Handschrift ist eine Kopie des Codex 902[49]), dessen 45 Zeichnungen sich hier wiederholen. Abgesehen von der einspaltigen Anordnung der Schrift ist die Verteilung der Bilder im Text die nämliche. Vergleichen wir Bilder aus beiden Manuskripten, so ergeben sich folgende Beobachtungen. Gegenüber der festen, ausdrucksvollen Linienführung des Codex 902 sehen wir hier eine zarte, sorgfältige, aber ängstliche und schwächliche Behandlung, wodurch die Bewegungen der Figuren an Intensität verlieren, während hingegen die Linie an sich hier manchmal edler wirkt (vgl. die Darstellung des großen Fischs). Das noch geringere Verständnis für die Konstruktion der Körper und der Gesten wird z. B. ersichtlich in dem Bilde des Eridanus, dessen aus dem Wasser ragende Rechte hier gar nicht mit dem Körper zusammenhängt, während sich in der älteren Handschrift unter dem Wellenmantel die Gestalt verständlich zeichnet. Auch der Orion des Codex 902 mit dem fest auftretenden Fuß und der vorstürmenden Bewegung des Körpers unterscheidet sich vorteilhaft von seinem Ebenbild im Codex 250 mit den kleinen Füßchen, die den Körper nicht tragen können, den Boden nicht berühren und das Vorwärtsdrängen in keiner Weise veranschaulichen. Die Gewandfalten zeigen ausdrucksvoll spielerische Motive, wie die Säckchenfalten am Mantel über der rechten Hand (vgl. das Einsiedler Evangeliar) und die zitternden Linien des Kittelsaums (vgl. den predigenden Paulus). Zierlichkeit ist das Ziel dieses Künstlers, das er z. B. bei den Zwillingen mit ihrer graziösen Beinstellung in hohem Grade erreicht. Bei dieser Darstellung überhäuft der Künstler die Gewänder mit sorgfältigen Parallelfalten. Charakteristisch für ihn sind auch die Schnecken an den Schultern. Eine Neuerung ist ferner das Modellieren mit dem Pinsel und das Anlegen kleiner Schattenpartien in verdünnter brauner Tinte, ein Verfahren, das sich in jüngeren Handschriften immer häufiger findet und das daher die Datierung des Codex beeinflußt. Die Köpfe erinnern stark an die sorgfältigeren unter den Aposteln des Folchard-Psalters, besonders wegen der stark betonten Nasenflügel. Die Hakenlöckchen der Zwillinge und der Tröpfchenbart des Eridanus sind nur schematische Wiederholungen der bekannten Motive. Auch die anderen Haartrachten sind uns geläufig, die Brauenlinie ist oft durchgezogen. Diese Charakterisierung betrifft den Künstler, von dem die meisten Zeichnungen stammen. Eine zweite Hand erkennen wir in

den Bildern auf Seite 472 und den Seiten 478 bis 480. Sie kennzeichnen sich durch die größere Frische der Behandlung. Die Bilder sind nicht wie die anderen trocken vorgerissen, sondern flott hinskizziert und wirken daher mit ihren unsicheren Linien zuweilen etwas roh. Die Formen sind im wesentlichen dieselben, auch die Bildung des Kopfes, der beim Herkules stark an die Profile der Pauluszeichnung (Codex 64) erinnert. Auch hier ist die bisher nicht beobachtete Modellierung zu finden, die aber nicht mit dem Pinsel, sondern mit der halbtrockenen Feder ausgeführt zu sein scheint. An Können ist der Nebenmeister dem Hauptmeister nicht ebenbürtig. — Initialen enthält unsere Handschrift ebensowenig wie der Codex 902. Die Schrift hat die seit Ende des 9. Jahrhunderts auftretenden Charakteristika in stärkstem Maße. Die weniger starke Betonung der Vertikalen nähert das Schriftbild manchen jüngeren Handschriften. Dies, sowie die Modellierung bei den Zeichnungen veranlaßt uns, die Entstehung des Codex möglichst spät, wahrscheinlich nicht vor der Mitte des 10. Jahrhunderts anzusetzen.

In die Epoche des abermaligen Zunehmens der künstlerischen Tätigkeit in St. Gallen führt uns die letzte der Handschriften mit skizzenhaften Bildillustrationen, der Prudentius der St. Galler Stiftsbibliothek, Codex 135 (ca. 16:24 cm, 527 Seiten). Der Band enthält auf Seite 1 bis 100 Texte des 14. Jahrhunderts. Nach leeren Blättern beginnt dann der Prudentiustext auf Seite 126. Die Dichtungen folgen sich in der von Stettiner (siehe Anm. 47) als für Süddeutschland charakteristisch erkannten Ordnung. Nur die Psychomachia ist illustriert. Ihre 20 Federzeichnungen verteilen sich auf die Seiten 338 bis 439. Auf den Bildkreis der Darstellungen einzugehen, erübrigt sich nach Stettiners Ausführungen. Uns beschäftigt nur die Stilanalyse.

Tafel LXV—LXVI

Die Zeichnungen sind trocken vorgerissen, dann mit verdünnter Tinte gezeichnet, die zwei ersten Bilder darüber mit Minium, die anderen in der dunkleren Tinte der Schrift konturiert. Wangen und Lippen sind öfters mit roten Fleckchen belebt, die Gestalt Christi auf Seite 425 ganz durch Miniumkonture hervorgehoben. Die Zeichnungen füllen nur ausnahmsweise die ganze Seite. Meistens nimmt der Text die eine Hälfte ein. Ein charakteristischer Unterschied gegen alle bisher betrachteten Illustrationen ist die Weichheit der Linien, bei denen Brechungen möglichst vermieden sind. Die ziemlich ausgiebige Innenmodellierung, die aussieht, als sei sie mit dem Pinsel ausgeführt, scheint mit der halbtrockenen Feder zustande gebracht zu sein. Die Köpfe sind rund und weich, dreiviertel Vorderansicht und Seitenansicht herrschen vor, doch findet sich auch reines en face. Durch den Wechsel zwischen kräftigen Federstrichen und den „gemalten" Schattenpartien und Linien ist eine ungewohnt reiche Modellierung ermöglicht. Unter der niedrigen Stirn, die bei den Frauen meistens durch Diadem und Schleier verdeckt ist, sitzen die großen Augen mit dunkler Pupille. Die getrennten Brauen setzen sich in die den Nasenrücken begleitenden Linien fort, die am Ende durch eine manchmal gewellte Horizontale verbunden sind. Da die Vertikalen kurz sind und verhältnismäßig weit auseinander stehen, erscheint die Nase sehr breit. Ein kurzer Strich unter der Nase, der nicht bis zum Munde geht, bezeichnet den Schatten in der Mitte über der Oberlippe. Den Mundschlitz gibt eine breite, wagerechte Linie an, eine schmale Parallele darunter den Schatten unter der Unterlippe. Eine Schattenpartie, die von dem Nasenflügel ausgeht und kreisförmig um das Kinn herumgreift, treibt die Mundpartie vor, ein Halbkreis unter dem Munde in ähnlicher Weise das Kinn. Unterscheiden sich die En-Face-Köpfe wesentlich von denen älterer St. Gallischer Zeichnungen, so sind die Profile zwar auch gedrungener als die früheren, aber in der Disposition der Nase- und Mundlinie noch ganz die gleichen. Die Bewegungen der Glieder sind durch die Rundung aller Linien gänzlich kraftlos, wenn auch das Verständnis für die Stellung der Figuren im Raum gewachsen ist. Dies äußert sich besonders in den Fortschritten der Perspektive bei den Gebäuden und Gegenständen, ferner

auch in der Angabe des Terrains, die selten ausfällt. Neben den überkommenen Schollen mit den Grasbüscheln dienen zu diesem Zweck flach gewellte Horizontalen. Eine beliebte Füllung zwischen den Figuren bilden die Bäume, an deren gewundenen Stämmen sich viele Ansätze abgeschnittener Äste finden. Die Baumkrone sieht entweder wie eine Papierrosette aus, oder die oberen Zweige enden in einzelne große Blätter mit kleinen runden Lappen. Zuweilen finden sich auch Blätter, die sich in sich selbst drehen. Diese Tatsache ist von Belang, da wir die gleichen Formen in der Initialornamentik im 11. Jahrhundert finden werden. Es ist eine etwas einfachere Form des sogenannten Knollenblattes, das Vöge zuerst bei seiner später nach der Reichenau lokalisierten Schule beobachtete. Aber nicht dies allein, vielmehr der gesamte Stil der Figuren mit ihren flach modellierten Draperien ist für die ottonische Kunst charakteristisch. In größerer Glätte und Zartheit findet sich Ähnliches auch in der Reichenau, die aber in jener Zeit durch wesentliche Unterschiede von St. Gallen abweicht. Der St. Gallischen Kunst in dieser eigentümlich ist z. B. auch der bärtige Christus (hier sogar mit Tröpfchenbart), den wir zuerst bei dem Mülhausener Evangeliar beobachteten.

Initialen kommen in unserem Codex nicht vor. Die Schrift aber bringt die St. Gallischen Eigentümlichkeiten älterer Zeit zusammen mit der Tendenz zur Niedrigkeit und Betonung der Horizontale, die wir in ottonischen Handschriften, wenn nicht immer, so doch meistens finden. Es kann kein Zweifel sein, daß die Handschrift, die sich immer noch in St. Gallen befindet, auch dort entstanden ist. Um so befremdlicher ist es, daß Stettiner mit dieser Zuweisung vorsichtiger ist als mit der von uns zurückgewiesenen Hypothese, den Berner Codex für St. Gallen in Anspruch zu nehmen. Daß unsere Handschrift, wie er annehmen möchte, als Ersatz für den nach Straßburg entführten Berner Codex geschrieben sei, ist um so unwahrscheinlicher, als die Illustrationen des St. Galler Codex nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit denen im Berner Prudentius aufweisen.

Sehr ähnlich sieht den Prudentius-Illustrationen eine Zeichnung im Psalterium Glossatum des St. Galler Sammelbandes 18. Auf Seite 147 ist zu Anfang der Praefatio zu Psalm 100 ein kniend adorierender Christus angebracht, wohl als Betender im Garten Gethsemane gedacht. Die weiche Linienführung, die feste Konturierung und helle Innenzeichnung hat ganz die gleiche Technik wie die Prudentius-Illustrationen. Die Schrift läßt darüber keinen Zweifel, daß das Christusbild erst tief im 11. Jahrhundert entstanden ist. Ein paar minderwertige Initialen in Minium sind ebenfalls typisch spät ottonisch. — Die Skizzen zu den Lucani Pharsalia des St. Galler Codex 863 (22,5 : 10,5 cm, 270 Seiten), einer Handschrift der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts sind ohne Zweifel spätere Hinzufügungen, die sich schon dem 12. Jahrhundert nähern. Sie sind so verschieden von allem bisherigen und dabei nicht sehr bedeutend, daß wir in diesem Rahmen auf ihre Beschreibung verzichten können.

—

Kapitel V.

Die bildgeschmückten Handschriften des 11. Jahrhunderts.

An die festgefügte Kette der Entwicklung in der Initialornamentik ließen sich die gezeichneten Illustrationen nur locker anreihen. Immerhin glaubte ich, den Zusammenhang bis an die Jahrtausendwende verfolgen zu können. Ganz unvermittelt tauchen nun in ottonischer Zeit einige reich illustrierte Handschriften auf, die sich in zwei vollständig getrennte Gruppen scheiden. Während uns die stilistische Analyse für die Aufstellung einer Reihenfolge vollständig im Stich läßt, verdanken wir einigen textlichen Angaben Anhaltspunkte für die Entstehungszeit. Allerdings stellen sich diese in einen eigentümlichen Widerspruch mit den Berichten der Casus St. Galli. Dort erfahren wir von einer hohen künstlerischen Kultur unter der Abtregierung Immos (975—984). Abgesehen von kostbaren Geräten und Meßgewändern für den Gottesdienst, die er anfertigen ließ, soll er die Kirchen des Gallus und Otmar haben ausmalen lassen, ja er selbst, ferner Notker der Arzt, Ekkehart II. und Kunibert werden als Maler genannt. Aus dieser Periode scheint nichts von Bedeutung erhalten zu sein, und wir haben wohl das Recht, die Glaubwürdigkeit des Berichts anzuzweifeln, der über 100 Jahre nach den Ereignissen an der Hand von spärlichen Überlieferungen geschrieben worden ist. Da wir eine durchaus vollständige Reihe von Büchern des 9. Jahrhunderts und erhebliche Werke des 11. Jahrhunderts besitzen, wäre der Ausfall von Erzeugnissen aus Immos Regierungszeit kaum erklärlich, es sei denn, daß man sich damals auf dem Gebiete der Malerei ganz auf die Wanddekoration beschränkte.

Die nächste Erwähnung von kunsthistorischem Interesse betrifft den Einsiedler Hartker, der nach Zeugnis Ekkeharts IV. und des „Hepidannus"[50]) vom Jahre 986 bis zum Jahre 1017 in einer engen Klausur, in der er nicht einmal aufrecht stehen konnte, lebte und in seinen Mußestunden zwischen den geistlichen Übungen Handschriften kopierte. Von seiner Hand besitzen wir noch eine schöne, fleißige Arbeit in dem Antiphonar der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, Codd. 390 bis 391, das wir nun genau betrachten wollen (zwei Bände, Format bei beiden 22,5:17 cm, Band I: 192 Seiten, Band II: 264 Seiten). Band I: Die Seiten 1 bis 5, 187 bis 188, 191 bis 192 enthalten ein Antiphonenverzeichnis, die Seiten 7 bis 10 tragen Antiphonen des 13. Jahrhunderts. Mit Seite 11 beginnt der Hauptteil der Handschrift mit einem Dedikationsbilde. Die Darstellung ist umrahmt mit einem blattwerkgeschmückten Band, das aus dem innen miniumfarbenen, außen purpurnen Grunde ausgespart ist. Den Ornamentstreifen begleiten innen und außen rote Parallellinien in kurzem Abstand. Die so entstehenden schmalen Leisten tragen in den horizontalen Teilen die Imprecatio Furis. Im Bildfeld sehen wir links auf einem in Vorderansicht aufgestellten einfachen Sitz den heiligen Gallus thronen. Er trägt Mönchskleidung, Chorhemd, Kutte und Schuhe mit Schnürbändern. Er neigt sich nach seiner Linken, von wo Hartker in devoter Haltung naht. Die Linke nimmt das Buch in Empfang, während die Rechte im Redegestus erhoben ist. Hartker hält in beiden Händen das Buch. Aus Wolken, die die rechte obere Bildecke einnehmen, ragt die segnende Hand Gottes, hinter der ein Kreuz schwebt. Die Köpfe sind

Tafel LXVII bis LXX

Tafel LXVII Abb. 1

bärtig, von den breiten Tonsuren aus fallen die Haare in Locken nach den Seiten und in die Stirn. Die Darstellung ist als Umrißzeichnung in verschiedenen Farben: Braun, Minium, Purpur und einer aus der Mischung von beiden Rot entstandenen Zwischenfarbe ausgeführt. Nur kleine Partien an den Wolken, Bärten und Schuhen sind in einer Farbe angelegt. Die Zeichnung ist von der größten Sorgfalt, dennoch die Linien nicht ohne Schwung. Scharfe Ecken sind vermieden und dementsprechend wirken die Bewegungen sehr gedämpft und gemessen. Die Gesichter mit den großen Augen, den kräftigen Brauen, der leichtgebogenen Nase und dem geschweiften Mund mit hervortretender Unterlippe sind für die ottonische Kunst dem erstaunlich nahe, was man heute als ein schönes Gesicht bezeichnen würde.

Die folgende Seite ist in roter Capitalis rustica geschrieben. Sie beginnt mit den Worten: Hoc quoque Gregorius patres de more secutus instauravit opus usw. Auf diese Worte bezieht sich das Bild der gegenüberliegenden Seite 13, das Gregor die Antiphonen diktierend darstellt. Auch dieses ist in einen Blattwerkrahmen eingepaßt. Die Anordnung der Figuren gleicht derjenigen des Widmungsbildes. Abermals thront links der Heilige, diesmal im bischöflichen Ornat, auf seiner rechten Schulter die Taube, die das Köpfchen zum Ohre des Heiligen neigt, dem sie die göttlichen Worte inspiriert. Gregor wendet das Haupt mit leicht geöffnetem Munde zu seinem Schreiber, der auf einer Tafel Neumen einzeichnet, seine Linke ist wie skandierend erhoben, eine Bewegung, die entschieden an den Rembrandtschen Homer des Mauritshuis erinnert. Der Schreiber, ein jugendlicher Geistlicher in Alba und Chorhemd mit Clavi, sitzt im Profil auf einem niedrigen Stuhl. Sein jugendliches, bartloses Gesicht ist wie das des heiligen Gregor in dreiviertel Vorderansicht gestellt. Hinter den Figuren werden Gebäude sichtbar, zu denen eine mit einem Vorhang geschlossene Tür führt. Hartker dachte gewiß an die Legende vom Schreiber Gregors, der durch ein Loch im Vorhang aus einem Nebenzimmer den Heiligen Geist in Gestalt der Taube auf Gregors Schultern sitzen sah. Auch auf der Darstellung des Registrum Gregorii in Trier ist der Vorhang an ganz falscher Stelle angebracht, so daß nur durch die Bewegung des Schreibers, der mit der Feder ein Loch in den Vorhang bohrt, der Gedanke verständlich wird. Die technische Ausführung entspricht durchaus der des Widmungsbildes.

Tafel LXVII Abb. 2

Tafel LXVIII Abb. 1

Das nächste Bild auf Seite 183 stellt das Abendmahl dar. Christus und elf Apostel sind in einer Reihe nebeneinander sitzend gedacht, jedoch wegen des Raummangels so zusammengeschoben, daß nur fünf ganze Figuren sichtbar sind, während die anderen in den Luken erscheinen. Ein Tisch ist nicht angegeben, hingegen liegt auf dem Schoß der vorderen Figuren das Tischtuch. Christus wendet den Kopf nach rechts und reicht das Brot nach links. Die Szene ist sehr ungeschickt gruppiert und ausdruckslos, technisch aber steht sie auf gleicher Höhe wie alle übrigen. Als Farbe beobachten wir hier zum erstenmal ein ganz blasses, graulichés Purpur. Der besonders schöne Rahmen enthält ein Wellenrankenmuster mit großen Blättern. Die für sich behandelten Eckquadrate sind mit Palmetten geschmückt.

Tafel LXVIII Abb. 2

Die letzte Illustration in diesem Bande zeigt die Fußwaschung. Vor einer Doppelarkade, deren Säulen und Kapitelle denen aus den Canonestafeln der karolingischen Evangelienhandschriften gleichen, sitzt rechts Petrus, hinter den sich eine Gruppe von sieben Köpfen drängt. Vor ihm kniet unter dem linken Bogen Christus, der über dem auf dem Boden stehenden Becken den rechten Fuß Petri in beiden Händen hält. Er blickt auf zu Petrus, der mit der Rechten auf seinen eigenen Kopf deutet, womit die Worte des Johannes-Evangeliums: „Herr, nicht nur die Füße, sondern auch die Hände und das Haupt!" illustriert werden sollen. Auffällig sind bei dieser Darstellung die starken eckigen Brechungen in den Falten der Gewänder, deren getreppte Säume immer wiederkehren. An der Tunika Christi begegnet uns zum erstenmal die grüne Farbe. Den Rahmen ziert ein Palmettenornament.

Auch der zweite Band enthält wieder zu Anfang und am Schluß (auf den Seiten 1 bis 8 und 261 bis 264) das Antiphonenverzeichnis und einige im 13. Jahrhundert eingefügte Antiphonen (auf Seite 9 bis 22). Das erste Bild (Seite 27) ist die Kreuzigung. Das Kreuz, das aus dem unteren Rahmenband herauswächst, schneidet mit der leeren Inschrifttafel über das obere Rahmenband, während die Kreuzarme nicht die ganze Breite des Bildfeldes füllen. Christus steht mit vorgesetztem rechten Fuß, dem die etwas herausgeschobene rechte Hüfte entspricht, mit geraden Knien ohne Fußstütze da, während der Oberkörper leicht in den Armen zu hängen scheint. Die Hände sind welk. Der Kopf ist müde nach links geneigt. Je drei feingekräuselte Locken fallen auf die Schulter. Der Schurz, in der Fältelung unsymmetrisch, ist in der Mitte geknotet, so daß ein in die Höhe stehender Zipfel den Nabel verdeckt. Christus blickt mit weitgeöffneten Augen zu Maria herab, die zu seiner Rechten steht. Sie legt die Linke mit einer Gebärde des Schmerzes an die Wange. Die Rechte ist im byzantinischen Adorationsgestus erhoben. Die reichgefaltete Alba und der ärmellose Mantel, dessen Kapuze über den Kopf gezogen ist, bilden ihre Kleidung. In gleich reichem, stark bewegtem Faltenwurf umschließt Tunika und Toga die Gestalt des trauernden Johannes, der auf der anderen Seite neben dem Kreuz steht. Mit leicht gesenktem Haupte blickt er vor sich hin. Die übereinander gelegten Hände sind gesenkt. In den oberen Zwickeln links und rechts des Kreuzes sehen wir die Mondscheibe und die als großen Stern dargestellte Sonne. An diesem Bilde entfaltet der Künstler seinen ganzen Farbenreichtum. Der Körper Christi ist in ganz blassem grau erscheinendem Purpur umrissen und in dünner brauner Tinte modelliert. Die Konturen des Kreuzes sind mennigfarben, ebenso Sonne und Mond. Marias Hemd ist grün, der Mantel braun umrissen und mit Purpur modelliert, die Schuhe purpurn. Des Johannes Kleidung zeigt die gleichen Farben. Auch in dem plastischen Mäander, der als kräftiger Rahmen das Bild umschließt, kehren alle diese Farben wieder.

Tafel LXIX, Abb. 1

Die Darstellung der Frauen am Grabe (Seite 33) schließt die Bilderserie. Eine kuppelgekrönte Säulenhalle, unter der wir am offenen Grabe zwei Tücher liegen sehen, teilt das Feld in die Hälften. Links vom Bau sitzt auf der aufrecht stehenden Deckplatte des Sarkophags der Engel. Seine Linke ist in den Schoß gesenkt und hält den in einen Knopf endenden Stab. Die Rechte ist im Redegestus den gegenüberstehenden Frauen entgegengestreckt, so daß der rechte Arm den ganzen Oberkörper überschneidet. Sein krauser Lockenkopf wendet sich ebenfalls den Frauen zu. Diese bilden eine kompakte Gruppe zu dreien auf der anderen Seite des Grabbaues, so daß nur die vorderste in ganzer Gestalt erscheint. Ihre Kleidung besteht aus einem Hemd mit engen Ärmeln und einem Mantel mit einer Kapuze. Die Linke hält durch den Mantel gefaßt eine Pyxis, die Rechte schwingt das Rauchfaß. In der Hand einer zweiten Frau sehen wir ebenfalls ein Salbgefäß. Oben rechts und links des Kuppeldaches hocken die kleineren Gestalten zweier Wächter, die schlafend gedacht sind. Ein Palmettenband umrahmt das Bild.

Tafel LXIX Abb. 2

Initialornamentik begegnet uns zuerst auf der Incipitseite des ersten Bandes (Seite 14) mit dem in Rot umrissenen Rankenwerk gezeichneten I. Der Text daneben ist in gemischten Majuskeln geschrieben. Die nächste Seite (15) zeigt uns die Worte R Aspiciens zum großen, ornamentierten Monogramm verschlungen, wie wir es in viel geringerer Ausführung schon in der Leidener Makkabäerhandschrift gesehen haben. Ein ähnliches kehrt wieder auf Seite 34 des zweiten Bandes. Durch die einfache Anordnung der ziemlich rein als Kapitalen gestalteten Buchstaben gelingt es Hartker, den reichen Geschlingen die Übersichtlichkeit zu erhalten. Er verfolgt die Absicht, das ganze Bildfeld gleichmäßig zu überspinnen, eine Tendenz, die wir zuerst beim jüngeren Meister des goldenen Psalters beobachteten, und die seitdem allmählich die tektonische Ornamentik verdrängte. Die Formen sind im einzelnen ungefähr die gleichen

Tafel LXX Abb. 1

geblieben. Blätter und Triebe enden in scharfen Spitzen, auch finden wir wieder die Blütchen am geschwungenen Stiel und die Gurte an den Verzweigungen. Hier und da aber kündet sich leise eine neue Richtung an, die mit perspektivischen Tiefenwirkungen arbeitet. Schon der perspektivische Mäander des Kreuzigungsbildes zeigte solche Neigungen, aber auch im Geranke bemerken wir z. B., wie ein Blattstiel, der bisher am Rande des Blattkonturs endete, diesen nun überschneidet und gleichsam von oben übergreifend mitten in die Blattfläche führt. Man wird einwenden, daß die komplizierten Geschlinge schon früher eine Bildtiefe vorausgesetzt hätten. Dies ist logisch richtig, optisch aber stellen sich die Ranken so lange nur als Linienspiel dar, wie nichts anderes auf die Bildtiefe hinweist. Auch hier würden wir diese leisen Andeutungen kaum beobachten, wenn uns nicht das richtig dreidimensionale Blattwerk, dem wir in wenig jüngeren Codices begegnen, darauf hinwiese, die Vorstufen zu suchen. Das Fehlen von bunten oder metallischen Füllungen zwischen den roten Konturen der Bänder hat die durchaus noch flächenhaft dekorative Wirkung zur Folge.

Tafel LXX, Abb. 2

Der Text ordnet sich in einer Kolumne zu 17 Zeilen an, zwischen denen in halber Höhe die zugehörigen Neumen stehen. Da die Schrift sehr niedrig und klein ist, stellen sich die Neumen im Schriftbild als gleichgewichtig dar, so daß wir den Eindruck einer Disposition zu 34 Zeilen haben. An einzelnen auffälligen Buchstabenformen finden sich die verschiedenen Arten von d und u gleichmäßig verwandt. Eigentümlich ist ein a mit dem den Bauch kaum überragenden Kopf.

Tafel LXXI bis LXXII

In engem Verwandtschaftsverhältnis zu dieser Handschrift steht der allerdings jüngere Codex der St. Galler Stiftsbibliothek Nr. 339 (18:24,5 cm, 550 Seiten). Nach verschiedenen liturgischen und anderen Zusätzen (auf Seite 2 bis 7) aus verschiedener Zeit, unter denen sich ein Reliquienverzeichnis vom Ende des 11. Jahrhunderts befindet, beginnt auf Seite 8 ein Kalender, der durch nekrologische Einträge besondere Wichtigkeit erhält[51]). Am 3. September ist von erster Hand der heilige Remaclus eingetragen. Hierdurch gewinnen wir einen wichtigen Terminus post quem für die Entstehung der Handschrift. Der Kultus dieses Heiligen wurde durch den Abt Nortbert im Jahre 1032 eingeführt, der dem Kloster Stablo, einer Gründung des heiligen Remaclus, entstammte. Seine auf kaiserliche Bestimmung erfolgte Ernennung hatte den Zweck, die Klosterreform von Stablo nach St. Gallen zu übertragen. Ihre Folgen für das wissenschaftliche und künstlerische Leben in St. Gallen habe ich in der Einleitung gestreift. Ich werde im folgenden nochmals darauf zurückkommen. Dem Kalender folgt ein auf Seite 33 beginnendes Graduale, dessen Anfang: „Ad te levavi oculos" durch eine goldene Rankeninitiale hervorgehoben ist. Dem Brevarium missae (Seite 174 bis 180) und der Praeparatio ad missam (Seite 180 bis 188) schließt sich der zweite Hauptteil der Handschrift, ein Sacramentar, an, das auf Seite 189 mit dem Meßkanon beginnt. Der Anfang: „Per omnia saecula usw." ist im Charakter einer Incipitseite behandelt. Die obere Hälfte der gegenüberliegenden Seite nimmt das Vere-Dignum-Monogramm ein, ebenfalls in Gold und Minium. Die untere Seitenhälfte zeigt die einfache Minuskelschrift.

Das Te igitur auf Seite 191 zeigt den Cruzifixus in einer Federzeichnung in der Technik Hartkers und in enger ikonographischer Verwandtschaft mit seinem Kreuzigungsbild. Der Rahmen, der die Darstellung umschließt, zeigt ein kompliziertes Wellenrankenmuster, das dem vom Abendmahl des Hartker Antiphonares sehr ähnlich sieht. Die auch hier abgesonderten Eckquadrate enthalten Rosetten. Die schmalen Begleitbänder sind mit Gold angelegt. Auf dem unteren Rahmenband erhebt sich ein in Spirallinien gezeichneter Erdhaufen, in den das Kreuz mit einem schmalen Stachel eingerammt ist, während dieser bei Hartker unmittelbar aus dem Rahmen herauswächst. Das mit einem Goldband eingefaßte Kreuz ist so breit, daß die Gestalt Christi seinen Kontur nicht überschneidet. Wie bei Hartker ist durch die hier

sogar noch stärkere Ausbiegung des Oberkörpers das Hängen zum Ausdruck gebracht, wenn auch die Arme mit den welken Händen fast wagerecht ausgespannt sind. Demgegenüber scheinen die steifen, geraden Beine auch hier auf festem Boden zu stehen, ohne daß ein Fußbrett die Last trägt. Die Vorschiebung des rechten Beines, die bei Hartker in Einklang mit der Hüftenstellung steht, ist hier einer ganz gleichseitigen Fußstellung gewichen, während die Falten des Schurzes die Vorschiebung der rechten Hüfte zum Ausdruck bringt. Der Zipfel des Knotens steht wieder nach oben, ein nach unten fallender getreppter Saum macht die Disposition des Tuches nicht verständlicher. Das Haupt Christi, das sich von dem goldverzierten Kreuznimbus abhebt, ist nicht so tief gesenkt wie bei Hartker; die Züge sind kleiner, der Bart umschließt das Kinn in tropfenartigen Locken, die Strähnen des gescheitelten Haares fallen auf die Schulter, das ganze Kreuz ist im Bildfeld etwas nach rechts verschoben. Dennoch sind die Worte (T)e igitur usw. gleichmäßig rechts und links verteilt. Sie sind in roten Majuskeln von abnehmender Größe geschrieben und mit Gold gefüllt. Maria, Johannes, Sonne und Mond fehlen hier. Die Zeichnung der Figur ist in brauner Tinte ausgeführt, der Körper nur ganz blaß modelliert, während der Schurz kräftige Schattentiefen aufweist. Das Kreuz und der Ornamentrahmen ist in Minium gezeichnet, das auch an den Lippen, Nagelwunden, dem Nimbus und den Tupfen des Schurzes wiederkehrt. Die Gurte an den Abzweigungen im Rankenornament sind in brauner Tinte gezeichnet.

Mit der folgenden Seite setzt sich der Canon in einfacher Minuskelschrift fort. Die Incipitseite (Seite 197) mit der der „Liber Sacramentorum qualiter missa Romana celebratur" beginnt, ist durch eine ganzseitige Initiale I und acht Zeilen roter Majuskeln mit Goldfüllung ausgezeichnet. An weiterem Schmuck enthält der Codex nur wenige kleinere Initialen. Betrachten wir die Ornamentik des Codex im ganzen, so beobachten wir bei den Initialen einen großen Mangel an Verständnis für das Konstruktive der Buchstaben. Am stärksten äußert sich dies bei dem P des Canonanfanges, an dessen oberem Ende ein Rankengewächs von solchem Umfang wuchert, daß es in der Gesamterscheinung mit der tektonisch viel wichtigeren Ausbuchtung des P in Konkurrenz tritt. Aber dieses Prinzip der sinnlos raumfüllenden Ranke finden wir auch bei dem I des Incipit mit den dichtgeknoteten Endgeschlingen und ihren spielerisch verteilten Auswüchsen. Am klarsten im Bau ist das Vere-Dignum, aber dennoch nicht erfreulich in der Wirkung. Die Ansätze zur dreidimensionalen Ornamentik gehen kaum über das Hartker-Antiphonar hinaus. Wegen eines neuen Motivs dagegen verdient der Tierkopf am P Beachtung, der sich durch Zeichnung in dunkelbrauner Tinte aus den sonst wie stets rotgeränderten Geflechten hervorhebt. Diese Verwendung von brauner Farbe zur Belebung zwischen der roten sahen wir auch beim Rahmen der Kreuzigung. Wir werden ähnliches im folgenden wiederfinden. Sollten nicht die verschiedenfarbigen Umrißzeichnungen Hartkers in dieser Richtung anregend gewirkt haben?

Diese Frage führt uns auf die ungleich schwierige nach Hartkers Vorbildern, und ich will auch hier gleich gestehen, daß ich über die Feststellung einiger Verwandtschaften nicht hinauskomme. Das Widmungsbild, das Hartker vor dem heiligen Gallus zeigt, gehört in die Gattung, die Haseloff[52]) von den Fuldaer Rhabanus-Handschriften ableitet, und die nach Zimmermann[53]) mit Tours in Verbindung gebracht werden können. Innerhalb dieser Gruppe steht es den Darstellungen des Egbert-Psalters und dem mit diesem naheverwandten Evangelistar von Poussay[54]) am nächsten, ja es lassen sich auffällige Übereinstimmungen feststellen. Hartker erscheint wie die im Gegensinn kopierte Figur des Roudpreht aus dem Egbert-Psalter. Vor allem besteht in den Köpfen eine große Verwandtschaft, die in den Proportionen, den einzelnen Zügen (Mund und Ohren) und besonders der Haartracht (hier bis auf die eigentümliche Stirnlocke) sich sehr ähnlich sehen. Gallus gleicht wiederum dem Petrus, dessen

Stellung in bezug auf den Körper, Kopf und die rechte Hand abermals im Gegensinn wiederholt erscheint. Auch stilistisch steht der Egbert-Psalter dem Hartker-Antiphonar nahe, indem die Bilder auch dort trotz der Deckfarbenmalerei durchaus zeichnerischen Charakter haben, was allerdings in der Reproduktion noch stärker zutage tritt als vor dem farbenfreudigen Original. Aber gerade das Zeichnen in bunten Farben könnte Hartker angeregt haben, so daß er den konsequenten Schritt weiter wagte, ohne Deckfarbenmalerei die bunten Linien mit der Feder aufzutragen.

Während das Widmungsbild des Evangelistars von Poussay einige ikonographische Abweichungen aufweist, lassen sich in den Darstellungen aus dem Leben Christi Beziehungen zum Hartker-Antiphonar und dem Codex 339 feststellen. Dies äußert sich am deutlichsten bei dem Kreuzigungsbild. Die gesamte Körperhaltung Christi, die Neigung des Kopfes, die welken Hände und die Beinstellung stimmen mit Hartkers Zeichnung überein. Der Schurz mit dem aufrecht stehenden Knoten steht in der Faltendisposition dem des Codex 339 ganz nahe. Eine weitere Gemeinschaft zwischen diesen beiden Handschriften besteht in dem Einrammen des Kreuzes in einen Erdhügel, wenn auch die Bodenbehandlung und die Gestalt des unteren Kreuzendes verschieden ist. Die Maria im Pariser Codex, von der nur der Kopf sichtbar ist, dem sich die Linke in einer Trauergeste nähert, stimmt hierin mit dem Hartker-Antiphonar überein. Besonders beachtenswert ist schließlich noch die gleiche Behandlung des Bartes Christi in der Pariser Handschrift und im Codex 339 mit den tröpfchenartigen Locken.

Geringere Zusammenhänge zeigen die Darstellungen der Fußwaschung, bei denen wir als Gemeinsames nur die Teilung des Bildes durch die Säule und den eigentümlich durch die Architektur gezogenen Vorhang beobachten. Die Darstellungen der Frauen am Grabe dagegen sind stark voneinander unterschieden. Aber gerade für diese findet sich ein genau übereinstimmendes Gegenstück zu dem St. Galler Bild in einem Elfenbein des South Kensington-Museums[55]). Der Grabbau sowie die Disposition und Bewegung der Figuren stimmen mit unserem Bilde eng überein, ja selbst das Rahmenornament ist das gleiche. Das Elfenbein gehört zu einer größeren Gruppe, deren Herkunft noch nicht feststeht. Die anderen Stücke zeigen leider keine weiteren ikonographischen Zusammenhänge, so daß mehr als die Feststellung der interessanten Tatsache einstweilen nicht möglich ist. Kommen wir auf das Verhältnis der Gruppe des Egbert-Psalters zu unseren Handschriften zurück, so ist hier der Zusammenhang unleugbar. An eine Schulgemeinschaft zu denken, wäre natürlich verfehlt, da Farbentechnik, Initialschmuck und Schrift wesentlich voneinander abweichen. Doch stehen die Gruppen einander nicht weniger nahe, als die sogenannte „Vögegruppe“ dem Egbert-Psalter, deren gemeinsame Herkunft uns durchaus unwahrscheinlich ist.

Der Terminus post quem für die Entstehung des Codex 339, auf den wir oben hinwiesen, dürfte von diesem nicht allzusehr überschritten werden, da der Zusammenhang mit dem vor 1011 vollendeten Hartker-Antiphonar noch sehr eng ist. Etwa gleichzeitig mit dem Codex 339 muß eine Gruppe von Handschriften entstanden sein, die einen gänzlich verschiedenen Typus darstellt. Es sind die Codices der St. Galler Stiftsbibliothek 338, 340, 341 und 376. Während die drei ersten Handschriften nach ihrem Inhalt und der künstlerischen Ausstattung fast übereinstimmen, steht die Handschrift 376 etwas beiseite. Ich beginne mit ihr, da sie die älteste zu sein scheint.

Taf. LXXIII bis LXXV, Abb. 1

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 376 (ca. 20:28 cm, 434 Seiten) ist ein Tropar und Graduale, dem ein Kalender mit nekrologischen Notizen und angehängtem Computus vorausgeht. Der Kalender, der sicher mit dem übrigen Text gleichzeitig ist, bestimmt uns genau den Entstehungstermin der Handschrift. Der Todestag des Abtes Purchart II. im Jahre 1022

ist von erster Hand eingetragen, während das Fest des heiligen Remaclus, das seit 1034 in St. Gallen gefeiert wurde, erst in einer etwas jüngeren Schrift nachgetragen ist. Wir dürfen daher wohl annehmen, daß die Handschrift innerhalb dieses zwölfjährigen Zeitraumes entstanden ist. Das Tropar (Seite 39 bis 81) ist schmucklos, hingegen beginnt das Graduale mit einem Bilde des von der Taube inspirierten heiligen Gregor (Seite 82). Auf einem edelsteinbesetzten Thron mit blauem Behang und rotem Kissen, dessen Konstruktion durch einen Versuch perspektivischer Zeichnung erst recht unverständlich wird, sitzt der Heilige, die Füße auf einen hohen Schemel gestützt, in strenger Frontalität. Der kurze weiße Bart rundet sein Kinn zum reinen Oval, die Haare sind um die Stirn in Löckchen geordnet. Augen und Mund haben nichts Auffälliges. Eine in drei Wellen geteilte Linie umschließt die Nasenflügel und Nasenspitze. Die Rechte ist in byzantinischem Adorationsgestus vor der Brust erhoben. Die Linke erfaßt ein auf das Knie aufgestütztes Buch. Über der bläulich schattierten weißen Alba trägt Gregor ein weitärmeliges gelbes Chorhemd, unter dem die goldene Stola hervorsieht. Die Dalmatika ist schiefergrau mit purpurnen Schatten. Darüber hängt das goldene Pallium um seinen Hals. Aus der linken oberen Ecke schwebt die Taube zum Ohr Gregors. Ein Rahmen mit einem im Zickzack geführten, schräg gestellten Band in perspektivischer Zeichnung umschließt das Bild. Darüber ist in einem besonderen Streifen auf Purpur in Gold die Imprecatio furis geschrieben.

Taf. LXXXV

Taf. LXXIII, Abb. 1

Die nächste Bildseite (Seite 191) zeigt die Kreuzigung mit Maria und Johannes. Das golden umrandete Kreuz hebt sich von einem bunten, streifigen und wolkigen Hintergrund ab. Der Körper Christi hängt schwer in den Armen, so daß er sich in einer großen Kurve nach rechts ausbiegt. Die Knie sind leicht geknickt. In der Fortsetzung der Linie neigt sich der Kopf zur rechten Schulter, und die offenen, mandelförmigen Augen blicken zu Maria. Die unförmige Nase und das vortretende Kinn mit struppigem Bart sind unschön. Das gescheitelte Haar fällt in Strähnen auf die Schulter. Die Hände sind breit geöffnet, die Daumen abgespreizt. Aus den durch die Nägel und den Lanzenstich geöffneten Wunden strömt das Blut. Der Schurz, dessen Hauptfaltenmassen am rechten Bein herunterfallen, ist vor dem Leib geknotet. Die Zipfel fallen nach vorn herunter. Maria, die zur Rechten Christi steht, trägt ein langes gelbes Untergewand und einen violetten Kapuzenmantel. Der rechte Arm ruht in seinen Falten wie „in der Binde", so daß nur die ausgestreckte Hand heraussieht. Die Linke ist unter dem Mantel zum Gesicht erhoben, als wollte sie damit die Tränen trocknen. Der sanft zu Christus emporgehobene Kopf verjüngt sich stark nach dem Kinn, ebenso wie das bartlose Gesicht des Johannes, dessen dunkles Haar wie eine dichte Perücke den Kopf umschließt. Johannes steht knickebeinig auf unsicheren Füßen. Er trägt eine weiße Tunika mit goldenen Clavi und eine leuchtend grüne Toga. Die Rechte ist adorierend erhoben, die Linke trägt ein Buch. Der Rahmen besteht aus zwei ornamentlosen Bandstreifen. Über dem Bild setzt sich die Imprecatio furis fort.

Taf. LXXV, Abb. 1

Die Darstellung der Himmelfahrt Christi (Seite 198) reduziert sich auf die emporschwebende Christusfigur, die, von einer großen Mandorla umschlossen, sich von dem buntstreifigen Hintergrund abhebt. Der in reiner Vorderansicht erscheinende Kopf zeigt die gleichen Züge wie bei der Kreuzigung. Der lange schlanke Körper ist in eine weiße Tunika mit goldenen Clavi und einen goldgesäumten, hellgrünen Mantel gehüllt. Die Rechte ist im byzantinischen Segensgestus erhoben, die gesenkte Linke hält den langen Kreuzstab, der hoch über den Nimbus hinausragt. Der Rahmen besteht aus einer bandumwundenen grünen Girlande zwischen goldenen Streifen. Über dem Bild steht ein Dedikationsvers ohne Namensnennung des Künstlers.

Taf. LXXIX, Abb. 1

Die letzte Darstellung (Seite 319) entspricht in der Anordnung dem Gregorbild. In reiner Vorderansicht sitzt Maria auf einem Thron mit Kissenbelag vor einem weißen Vorhang. Sie

Taf. LXXIII Abb. 2

hält auf dem Schoß den kleinen Jesus, der genau in der Mittelachse des Bildes sitzt, so daß sein Kopf gerade unter dem der Maria steht. Er hält mit beiden Händen eine Rolle, während die schlanken Hände der Gottesmutter das Kind mit tastender Vorsicht halten. Maria trägt über einem rosa Untergewand einen purpur-violetten Mantel mit Kapuze, das Kind eine weiße Tunika mit goldenen Clavi und einen dunkelbraunen Mantel. An den Gesichtern fällt uns wiederum die scharfe Markierung der Nasenspitze und Nasenflügel auf, das Köpfchen Christi, oben sehr breit und rund, spitzt sich nach dem Kinn zu. Der Rahmen stellt einen mit Edelsteinen besetzten Goldstreifen dar. Die Initialornamentik spielt in der Handschrift eine sehr untergeordnete Rolle, doch macht sich in den Blattformen das Bestreben zu Drehungen in die Tiefe stark bemerkbar.

Die drei Handschriften der Stiftsbibliothek in St. Gallen, 338, 340, 341, haben im wesentlichen gleichen Inhalt und Ausstattung, nämlich einen Kalender (bei Handschrift 338 nur noch die letzte Seite und der Computus erhalten) und den Liber sacramentorum mit vorausgehendem Meßkanon. Codices 338 bis 340 enthalten ferner nach dem Kalender ein Graduale. Die Handschriften unterscheiden sich im übrigen durch verschiedene liturgische Zusätze, die am Anfang oder zwischen den Hauptteilen eingefügt sind. Der Schmuck beschränkt sich im wesentlichen auf das Sacramentar und besteht in folgendem:

	Cod. 338		340	341
1.	Vere Dignum	(S. 338)	desgl. (S. 224)	desgl. (S. 38)
2.	Crucifixus	(S. 340)	desgl. (S. 226)	desgl. (S. 40)
3.	—	—	Geburt Christi (S. 242)	desgl. (S. 59)
4.	—	—	Frauen am Grabe (S. 427)	desgl. (S. 169)
5.	—	—	Himmelfahrt (S. 375)	— —
6.	Pfingstwunder	(S. 503)	desgl. (S. 385)	desgl. (S. 247).

Da der Bilderzyklus in 340 alle Darstellungen der anderen beiden Codices enthält, werde ich diesen beschreiben und die entsprechenden Bilder der beiden anderen Handschriften vergleichsweise heranziehen. Durch einen Fehler beim Binden ist die Lage der Seiten 400 bis 439 an ihre jetzige verkehrte Stelle gekommen. Sie gehört zwischen Seite 359 und 360.

Das Vere-Dignum-Monogramm lassen wir zunächst beiseite. Wir behandeln es im Zusammenhang der Initialornamentik. Der Christus des Te igitur hat große Ähnlichkeit mit dem des Codex 376. Die Kurve des Körpers, die Lage des Hauptes und die Anordnung des Schurzes unterscheiden sich kaum voneinander. Hingegen sind die Hände hier welk, wodurch wir an den Christus Hartkers erinnert werden. Auch Johannes hat in seiner Beinstellung mit Codex 376 größte Ähnlichkeit, seine Rechte aber taucht kaum aus dem Mantel hervor, die Linke ist mit gespreizten Fingern in der Hüftgegend erhoben, so daß der Ellenbogen, von dem ein langer Mantelzipfel herunterhängt, stark zurückgezogen ist. Zusammen mit dem Aufblicken des Kopfes bewirkt diese Stellung den Eindruck hastigen Herbeilaufens und des Erschreckens. Maria dagegen steht gesenkten Hauptes da, die Hände adorierend erhoben, die Kleidung gleicht der des Codex 376. Der Rahmen enthält ein plastisch wirkendes Blattornament, das an den verwehten Akanthus byzantinischer Kapitelle erinnert. Der farbige Eindruck des Bildes ist trotz der großen Buntheit (Gold, Blau, Grün und Purpur herrschen vor) sehr trübe. Wohl besonders infolge der starken Abnutzung, da offenbar das Bild zum Osculum gereicht wurde.

Taf. LXXVI, Abb. 1

Das Kreuzigungsbild des Codex 338 steht in der Behandlung der Christus-Figur dem des Codex 376 noch näher als das vorige. Allerdings ist die Ausbiegung viel schwächer, doch stimmen Kopf, Hände und Schurz fast genau mit jener Darstellung überein. Maria gleicht

Taf. LXXV, Abb. 2

der des Codex 340 bis auf die linke Hand, die hier zum Gesicht erhoben ist, ähnlich wie bei dem Hartker-Antiphonar. Johannes aber zeigt ein neues Motiv. Sein Körper steht in Vorderansicht, der Kopf ist seitlich zu Christus erhoben, die rechte Hand steht mit der Fläche nach vorn in Kopfhöhe, die gesenkte Linke hält eine Rolle. Der Rahmen mit seinem eckig gebrochenen Bandwerk ist der gleiche wie bei dem Gregor-Bild des Codex 376. Der farbige Eindruck ähnelt dem Codex 340. Auch diese Seite hat wieder durch das Küssen sehr gelitten.

Der Crucifixus des Codex 341 unterscheidet sich in verschiedener Beziehung von dem vorigen. Der Körper ist hier nach der anderen Seite ausgebogen. Die Hände sind welk, der Knoten des Schurzes steht nach oben. In diesen Punkten gleicht das Bild dem des Hartker-Antiphonars und des Codex 339. Andererseits ist der linke Fuß etwas vor den rechten geschoben und das Auge gebrochen, zwei uns bisher noch nicht bekannte Motive. Auch das aus rohen Baumstämmen gezimmerte Kreuz und die als buntmarmorierte Scheiben gemalten Sonne und Mond sind uns neu. Maria dagegen steht da, wie die des Codex 340, doch hat sie den Kopf erhoben, und die Kapuze ist hier ein vom Mantel getrenntes andersfarbiges Kleidungsstück. Johannes wiederum gleicht bis in Einzelheiten, wie z. B. dem Faltenmotiv über der linken Hand, dem des Codex 338, doch hat er die Rechte vor der Brust gesenkt, und die Füße sind nackt, während ihr Umriß der gleiche ist wie dort. Der Hintergrund ist golden. Der Farbeneindruck hell und freundlich. Das mäanderartige Muster der Rahmen klingt nur leise an das des Codex 338 an.

Taf. LXXVI, Abb. 2

Um den Knoten der Verbindungsfäden zwischen den Kreuzigungsdarstellungen des 11. Jahrhunderts völlig unentwirrbar zu machen, sei noch an die Randskizze im Codex 342 erinnert, die ohne Zweifel unserer Gruppe nahesteht. Gleicht die Körperbiegung hier dem Codex 338 und 340, mit dem auch das Abspreizen des Daumens übereinstimmt, so ist der Schurz mit den ganz zur linken Hüfte geschobenen aufrecht stehenden Knoten uns bisher unbekannt. Aus dem Kreuz wächst oben ein zweites aus rohen Stämmen, wie im Codex 341. Um dieses schlingt sich eine Schlange, wohl die eherne des Alten Testaments.

Taf. LXVII, Abb. 2

Versuchen wir aus diesen Kreuz- und Quervergleichen der Crucifixus-Darstellung Schlüsse zu ziehen, so stellen wir fest, daß mindestens zwei Vorbilder diesen Malereien zugrunde gelegen haben müssen. Finden wir doch zwei Christustypen, den mit dem bogenförmig geschwungenen Körper und den mit ausgebogener rechter Hüfte, der sich der S-Kurve nähert. Auch der Schurz zeigt im wesentlichen zwei Varianten. Ebenso lassen sich aus den sämtlich voneinander verschiedenen Marien-Gestalten zwei Typen herausschälen, der trauernde und der adorierende. Aus diesen werden die anderen kombiniert. Auch Johannes ist auf verschiedene Weise dargestellt, hinzueilend oder in ruhiger Haltung, mit einer Schriftrolle in der Linken oder mit im Schoß gefalteten Händen. Während wir den Christus mit der S-Schwingung, die trauernde Maria und den Einzeltyp des trauernden Johannes schon bei Hartker finden, dürfen wir die Kombination der drei anderen Haupttypen im Codex 340 als die in St. Gallen später auftretende betrachten, doch ist auch dieser Codex nicht frei vom Einfluß der anderen Gruppe, da die welken Hände offenbar aus jener entnommen sind. Lassen wir das Hartker-Antiphonar und den Codex 339 beiseite, so dürfte sich auf ikonographischer Grundlage für die anderen Handschriften keine Chronologie aufstellen lassen.

Auch die beiden Darstellungen der Geburt Christi in den Handschriften 340 und 341 weisen starke Verschiedenheiten auf. Im Codex 340 sehen wir ein wohl auf achteckigem Grundriß gedachtes Gebäude in ganzer Breite des Bildes, in dessen Innerem unter einer Art von Tabernakel die Krippe steht, über der wir die Köpfe von Ochs und Esel sehen. Vor dem Gebäude sitzt links Maria auf einem Bettpolster, das sich hinter ihr aufrichtet. Sie hält das gewickelte Christkind in den Armen, zu dem sie ihren Kopf vorneigt. Gegenüber sitzt auf

Taf. LXXVII

einem reich geschmückten Stuhl Joseph, den Kopf in die rechte Hand gestützt, die wiederum mit dem Ellenbogen am rechten Knie eine Stütze findet. Der rechte Fuß ist gegen den Stuhl zurückgezogen und ruht elegant auf der Fußspitze, der linke Fuß ist vorgesetzt. Über dem Gebäude sehen wir vier Halbfiguren adorierender Engel. Der Bandrahmen ist ornamentlos.

Das Bild des Codex 341 ist in zwei Streifen geteilt, deren oberer die der eben beschriebenen entsprechende Darstellung enthält. An Stelle des Gebäudes bildet hier eine Art Grotte — oder sollten es Wolken sein? — ein Dach über der Krippe, in der das Kind mit dem Kopf nach rechts liegt. Ochs und Esel haben ihre Plätze vertauscht. Maria sitzt wiederum auf dem Lager. Sie erhebt die Hände adorierend. Die Gewandmassen sind wieder fast in dieselben Falten gelegt. Die Stellung Josephs ist die gleiche, nur noch eleganter durch den entblößten rechten Arm und das nach innen gebogene Handgelenk. Das Gloria singen diesmal nur zwei Engel. Den unteren Bildstreifen nimmt die Verkündigung an die Hirten ein. Der die linke Bildhälfte einnehmende Engel schreitet heran, die Rechte redend erhoben, in der Linken einen Stab haltend. Zwei Hirten, ein junger und ein alter, drücken ihr Erstaunen durch Hochheben der rechten Hand und Abspreizen der Finger aus. Durch zwei Bäumchen ist die Landschaft angegeben. Vier arg ungeschickt bewegte Schafe bilden die Herde. Das Rahmenband zeigt ein perspektives Mäanderornament.

Taf. LXXVIII

Die Darstellungen der Frauen am Grabe in den Codices Seite 340 und 341 unterscheiden sich von der des Hartker-Antiphonars durch die umgekehrte Anordnung der handelnden Figuren. Der Grabbau in der Mitte bleibt bestehen. Er ist in der Handschrift 341 als Felsengrotte charakterisiert, indem das auf Säulen ruhende Dach Felsformationen nachahmt. Das Grab selbst ist vor dem Bau sichtbar in horizontaler, perspektivisch dargestellter Ansicht. Die Grabplatte aber, auf der der Engel sitzt, ist in ihrer Stellung wieder ganz unverständlich. Auffallend ist bei dem Engel sein in Minium und Purpur gemaltes Gesicht. Die Frauen (im Codex 340 zu zweien, im Codex 341 zu dritt) tragen Pyxis und Weihrauchfaß. Die vier (resp. fünf) Grabwächter liegen schlafend im Vordergrund. Sie haben viel kleinere Gestalt als die anderen Figuren. Der Rahmen von 340 enthält kein Ornament, der von 341 hat das gleiche Mäandermuster wie die Kreuzigung derselben Handschrift.

Taf. LXXIX

Das Bild der Himmelfahrt Christi des Codex 340 hat mit dem des Codex 376 gar keinen Zusammenhang. Hier hat die Mandorla kaum mehr als halbe Bildhöhe. Sie ist an den oberen Rand gerückt. Christus steht darin, die byzantinisch segnende Rechte hoch erhoben, mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch präsentierend. Lange Mantelzipfel wehen nach beiden Seiten. Rechts und links schweben adorierende Engel. Mitten unter den Füßen Christi steht Maria in reiner Vorderansicht, ebenfalls anbetend, rechts und links von ihr je ein aufwärts deutender Engel, der zu den Gruppen der Apostel, die in starker Bewegung ihr Erstaunen ausdrücken, redet. Der Rahmen ist ornamentlos.

Taf. LXXX u. LXXXI, Abb. 1

Die Darstellung des Pfingstwunders, die sich wiederum in drei Handschriften findet, gibt Gelegenheit zu interessanten Vergleichen. Alle gemeinsam zeigen im Hintergrund die Zinnen einer Stadt, deren Gebäude in den Handschriften 340 und 341 genau übereinstimmen, während die im Codex 338 etwas abweicht. Denn hier ist unterhalb dieser Gebäudegruppe noch eine Bogenhalle sichtbar, vor der sich erst die Apostel anordnen. Ihre Gruppierung stimmt in allen drei Codices wieder insofern überein, als die Figuren in einer Reihe nebeneinander angeordnet sind, und zwar so, daß fünf Apostel auf einer Bank sitzen, während die Köpfe, oder wenigstens die Nimben der anderen in den Lücken zwischen und über den Hauptfiguren erscheinen. In welcher Lage sich die Körper dieser hinteren Gestalten befinden, ist gänzlich unklar. In der Mitte sitzt stets Petrus, kenntlich durch den kurzen weißen Vollbart und das gelockte Haar. Er spricht nach einer Seite. Die Rechte ist im Rede- oder Adorations-

gestus erhoben. Die Linke hält ein Buch. Rechts und links von ihm sitzen zwei bärtige Heilige des gleichen Typus, nur daß des einen Haar braun, das des anderen weiß ist. Die Eckfiguren sind bis auf die rechte des Codex 341 bartlos. Die auf Luke stehenden Köpfe wechseln ab zwischen einem bärtigen und einem jugendlichen, bartlosen Typus. Aus einem Wolkenbausch am oberen Bildrand schwebt, oder besser fällt die Taube herab, Kopf voran. Von ihr geht ein Strahlenbündel radial nach allen Seiten aus. So weit die Übereinstimmungen. Nun ergibt sich aber in der Bewegung der Figuren ein ganz mannigfaltiges Bild, das im wesentlichen durch das Austauschen der Motive erreicht wird. Bezeichnen wir die Figuren der vorderen Reihe willkürlich (von links nach rechts) als Johannes, Paulus, Petrus, Jakobus, Judas. Der Petrus des Codex 340 ist in Bewegung und Faltenwurf identisch mit dem Paulus des Codex 338. Der Jakobus der Codices 338 und 340 ist identisch mit dem Judas von 341. Der Johannes des Codex 338 ist dem des Codex 341 sehr ähnlich. Die Petrusfiguren der Codices 338 und 341, ohne engen Zusammenhang untereinander, stehen in Beziehung zu den repräsentativen Einzelfiguren von Heiligen, unter die z. B. der Gregor des Codex 376 zu rechnen ist. Auffallenderweise trägt Gregor die gleichen Züge wie unsere Petrusfiguren. Die Fußstellung des Johannes und des Paulus im Codex 340 erinnern uns an den Joseph des Weihnachtsbildes, der allerdings mehr von der Eleganz seiner antiken Vorbilder bewahrt hat. Die Rahmen der Codices 338 und 341 zeigen die gleiche bandumschlungene Girlande, die wir vom Himmelfahrtsbild des Codex 376 schon kennen. Der Rahmen des Codex 340 ist ornamentlos.

Der malerische Eindruck aller Bilder der beschriebenen Gruppe schwankt zwischen dem schwereren Kolorit der Codices 338 und 340 und dem lichteren, freundlicheren der beiden anderen Handschriften. Sehen wir aber genau zu, so ist die Struktur des Farbenauftrags im wesentlichen die gleiche, während der Farbkörper in seiner Dichtigkeit wechselt. Bei dem geringen künstlerischen Wert der Malereien, die im besten Fall durch die Reinheit des Materials einen erfreulichen Farbenakkord zustande bringen, kann unsere Analyse nur den Zweck haben, Symptome für die historische Einreihung zu gewinnen. Da fällt denn gleich die eigentümliche Gestalt der Lichter auf den Gewändern auf, die sich zu Liniensystemen zusammenschließen. Die Kämme und Zickzacklinien sind ein Charakteristikum für die byzantinische Kunst und ihre Einflußsphäre. Weitere Aufschlüsse gibt uns die Technik der Handschriften nicht, außer daß sie im Gegensatz zu der Reichenauer Malweise steht, die ungleich zarter und verriebener ist, ja deren milde Farbenstimmung an die Bilder der Nazarener erinnert. Die ikonographische Untersuchung hingegen bringt uns noch manchen Hinweis zugunsten der Annahme byzantinischen Einflusses. So beobachte man die abgespreizten Daumen des Gekreuzigten, den stets byzantinischen Segen und den dauernd wiederkehrenden Adorationsgestus besonders bei Maria. Das Bild der Maria mit dem Kind in strenger Frontalität, Kopf unter Kopf, ist ebenfalls byzantinisch, wenn es auch schon in der frühchristlichen Kunst vorkommt[56]). Die Gestalt des Joseph auf den Weihnachtsbildern ist wörtlich der byzantinischen Kunst abgeschrieben[57]) und wenn ich den Hintergrund dieser Darstellung im Codex 341 richtig gedeutet habe, so ist die Grotte[57]) ebenfalls ein byzantinisches Motiv. Die Art der Anbringung der Engel über der Grotte ist in der zitierten byzantinischen Handschrift die gleiche wie bei unserem Bild. Daß die Posen der Apostel Johannes und Paulus vom Codex 340 der gleichen Quelle entstammen, liegt auf der Hand. Aber wenn nun der byzantinische Einfluß festgestellt ist, so ist damit die ikonographische Ableitung noch nicht viel weiter gediehen, denn diese Abhängigkeit ist im 11. Jahrhundert überall, wenn auch nicht in so starkem Maß wie hier bemerkbar, vor allem aber bleibt die Frage der vermittelnden Instanz noch ungelöst. Es ist noch immer eines der großen Probleme der ottonischen Kunst, wie sie zu ihrem Bildkreis kommt. Welches war das Zentrum, das den byzantinischen Einfluß empfing und ihn weiter vermittelte? Ich

kann diese Frage hier nur aus dem Gesichtswinkel betrachten, daß ich die Beziehungen St. Gallens zu anderen Kunst- und Kulturstätten untersuche. Am nächsten steht dem Kloster lokal, sowie durch die Verbrüderungsverträge die Reichenau. Sonderbarerweise reißen hier aber in dieser Epoche alle Verbindungsfäden ab. Diesen Vorgang, der sich in der künstlerischen Produktion beider Abteien deutlich ausspricht, werde ich besonders behandeln. Als die nächste Einflußquelle taucht nun die Abtei Stablo auf, aus der Abt Nortbert und einige Mönche als Träger der Klosterreform im Jahre 1034 nach St. Gallen kamen. In dem ziemlich inhaltslosen Bericht des zweiten Fortsetzers der Casus Sancti Galli, der im Gegensatz zu Ekkehart IV. sich in Lobsprüchen über Nortbert ergeht, erfahren wir nur von drei Ereignissen: dem Krieg zwischen Nortbert und dem Bischof Romuald von Konstanz, der Kanonisierung der heiligen Wiborada im Jahre 1047 und der Einführung der Verehrung des heiligen Remaclus. Auf die Bedeutung dieses letzten Punktes habe ich schon früher hingewiesen. Die Erwähnung des Heiligen im Kalender als Eintrag von erster Hand gibt einen sicheren Terminus post quem. Nun trifft dies in den Handschriften 340 und 341 zu. Von dem Kalender des Codex 338 ist nur noch der Dezember vorhanden, so daß wir daran keinen Anhaltspunkt haben. Im Codex 376 ist der Name aber erst von jüngerer Hand eingetragen. Daß die Stilkritik dazu zwingt, die Bilder dieses Codex als der gleichen Quelle entstammend zu betrachten wie die der anderen drei Handschriften, scheint daraus hervorzugehen, daß der Bildkreis schon vor Nortberts Abtsregierung nach St. Gallen gedrungen war und daher nicht von Stablo importiert sein kann. Ließe sich für das Fehlen des Remaclus im Kalender des Codex 376 noch vielleicht eine Erklärung finden, so spricht der gänzliche Mangel an Handschriften, die in Stablo vor dieser Zeit entstanden sein könnten, endgültig gegen den Import unseres Bildkreises von jener Seite. Mehr als dieses negative Resultat haben meine Untersuchungen über die Herkunft des Bildzyklus bisher nicht ergeben.

Gegenüber der Unmittelbarkeit, mit der wir diesen in St. Gallen auftreten sahen, nimmt die Entwickelung der Initialornamentik einen langsameren, geordneteren Verlauf. Zwar muß auch hierin fremder Einfluß angenommen werden, aber dank dem traditionellen Verständnis für das Ornamentale verschmilzt sich das Alte mit dem Neuen zu einer doch wieder lokalen Charakter tragenden Form. Die Keime von perspektivischer Zeichnung des Rankenwerks, die wir bei Hartker beobachteten, finden sich schon im Zunehmen bei den kleinen rot umrissenen Initialen des Kalenders, im Codex 342 der Stiftsbibliothek, dessen früher behandelter Hauptteil, ein Sacramentar, noch mitten im 10. Jahrhundert entstand. Der dem 11. Jahrhundert angehörige Kalender ist, nach dem Fehlen der belgischen Heiligen[58]) zu urteilen, vor dem Jahre 1034 entstanden. Das Neue zeigt sich hier z. B. in den Falten der Rinde, die sich wie ein Ring um den Blattstiel legen, dort wo er sich vom Hauptzweig lostrennt, oder bei einer Initiale, die sozusagen aus Zweigen, die sich durchdringen, gezimmert ist. Diese gleichen allerdings mehr Schachtelhalmen oder einer Reihe von immer enger werdenden Röhren, von denen die kleinere immer aus der größeren hervorwächst.

Taf. LXXXI, Abb. 2 und LXXXII

In unserer Gruppe von Sacramentaren ist das Vere-Dignum immer am reichsten ausgestaltet. Im Codex 341 hebt es sich von einem purpur und weiß gestreiften Bildgrund ab, der mit einem Minium- und einem Purpurband umrahmt ist. Die durch den Horizontalbalken entstehende Vierteilung der Initiale wird durch abwechselnde Grundierung des Feldes in Blau oder Grün noch stärker betont. Das gleiche Prinzip finden wir in den Codices 338 und 340, doch ist dort der Hintergrund dunkelpurpurn. Codex 338 ist um einen Rahmen mit Mäanderornament bereichert. Das Rankenwerk, das in seiner ziemlich symmetrischen Disposition nichts Neues sagt, weist in den Blattformen große Veränderungen auf, die sich etwa in der Reihenfolge der Codices 338, 340, 341 und 376 zu höchster Kompliziertheit steigern. Die Blätter

beginnen sich nach allen Richtungen in sich selbst zu drehen. Bald rollen sie sich nach dem Stiel zusammen, bald winden sie sich zu Schneckenhausformen und indem infolgedessen Rücken und Vorderseite des Blattes nebeneinander zu stehen kommen, macht sich das Bedürfnis fühlbar, durch verschiedene Färbung die Innenfläche von der Außenseite zu unterscheiden; und nun der erste Schritt gewagt ist, indem man hier und da mit Purpur und Weiß ein kleines Blattstückchen wirksam belebt und dadurch von dem Nachbar scheidet, reizt die neugefundene Möglichkeit zu immer wilderen und komplizierteren Überschneidungen, die nun schon nur noch durch Modellierung in Deckfarben verständlich gemacht werden können. Behält auch der Initialkörper weiter die Goldfarbe, so drängen die wachsenden Blattkomplexe bisweilen die Füllranken ganz beiseite, so daß wir am Ende vor Gebilden stehen, wie z. B. im Codex 374 der St. Galler Stiftsbibliothek. Diese Handschrift, die ein Graduale und Lektionar enthält, dürfte, nach der Schrift zu urteilen, der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören. Das P der ersten Lektion (Seite 211) zeigt ein Blattbukett, das seine ganze Rundung füllt. In der wilden Wirbeldrehung erinnert es mehr an eine Flamme, in die der Wind bläst, als an eine Pflanze. Das in dieser Form in Reichenauer Handschriften verbreitete Motiv ist von Vöge als Knollenblatt bezeichnet worden. Auch sonst ist die Initiale interessant wegen der Verarmung des Liniengefühls, die sich in der dichten Knotung der Ranke äußert. Eine blumentragende Wellenranke, die sich als horizontales Schmuckband am oberen Seitenrand entlang zieht, gibt seine Abkommenschaft von der karolingischen Kunst St. Gallens kaum mehr zu erkennen. Durchaus dem 11. Jahrhundert gehört das geflügelte Fabeltier und die Menschenmaske an, die in schwarzer Tinte in das rotgoldene Rankenwerk eingezeichnet sind. Etwas Ähnliches sahen wir zuerst im Codex 339. Die zahlreichsten Beispiele dafür bietet der Computus des Codex 338. Die flachen Bögen, die dort die Seiten oben abschließen, wachsen hervor aus Menschenmasken, Händen, Tierköpfen oder phantastischen Gestalten, Knollenblättern oder Kapitellen. Die Drehung der Blätter ist hier schon im höchsten Grade ausgebildet. Noch ein Motiv, das ich nicht übergehen will, kann man bei den kleineren Initialen dieser Handschriftengruppe beobachten. Die bunten Füllungen zwischen den Ranken wachsen über die Initiale hinaus und bilden eine Folie, die zunächst im Umriß in rechtwinkeligen Brechungen getreppt ist (Codex 341), später aber wie ein Schatten die Gesamtform der Initiale vergrößert wiederholt (Codex 338). Auch die graziösen kleinen Initialen des Codex 204 der Stiftsbibliothek in St. Gallen, der Gregors Homilien enthält, zeigen zuweilen diese Form.

Taf. LXXXVI, Abb. 1

Taf. LXXXIII, Abb. 1

Taf. LXXXIII, Abb. 2

Etwa das späteste Beispiel einer Initiale vom Charakter der behandelten Gruppe dürfte in der Vita Wiboradae des Herimannus (oder Hepidannus) im Codex 560 der St. Galler Stiftsbibliothek vorliegen, die frühestens im Jahre 1072 geschrieben ist. Das S zu Anfang des Prologs (Seite 375) hat zwar keine bunten Knollenblätter, aber verschiedene Formen des in sich gedrehten goldenen Blattes. Der vielleicht etwas früher geschriebene vorhergehende Teil, der die Vitae Sancti Galli et Sancti Otmari enthält, zeigt in den Initialen den gleichen Stil.

Taf. LXXXVI, Abb. 2

Die Stellung St. Gallens innerhalb der alemannischen Kunst.

Der Zusammenhang zwischen St. Gallen und Reichenau, der durch die Verbrüderung[59]) vom Jahre 800 (im Jahre 944 erneuert) äußerlich festgesetzt wurde, muß zu manchen Zeiten ein sehr enger gewesen sein. Für die kunstgeschichtliche Seite dieses Verhältnisses ist besonders wichtig die schon früher[60]) zitierte Inschrift von der Berufung Reichenauer Maler unter Grimalt. Auch die Vereinigung der Abtwürde mit dem Konstanzer Bischofsitz unter Wolfleoz und Salomon III. dürfte auf die Beziehungen der Klöster günstig gewirkt haben. Daß aber nicht zu jeder Zeit der offiziellen Verbrüderung auch ein freundschaftliches Verhältnis entsprochen hat, beweist Ekkeharts IV. Erzählung von den böswilligen Verleumdungen Ruodmanns, eines Propstes von Reichenau, die eine von Otto dem Großen veranlaßte Prüfung der klösterlichen Zucht in St. Gallen zur Folge gehabt habe. Diese Nachricht ist von großer Bedeutung für die Kunstgeschichte, da wir feststellen können, daß die künstlerische Produktion St. Gallens in ottonischer Zeit in keiner Beziehung zur Reichenau steht, was in dieser Verfeindung seine Begründung finden kann. Um diese Tatsache klarzulegen, will ich einen Überblick über die Geschichte der Reichenauer Kunst geben, um so mehr als durch verschiedene meiner Zuweisungen Swarzenskis[61]) Darstellung in grundlegenden Punkten Veränderungen erfährt. Die Initialornamentik, die mir in St. Gallen als Führerin diente, wird auch hier den sichersten Weg der Zuschreibung zeigen.

Als Ausgangspunkt eignen sich besonders die Reichenauer Handschriften der Karlsruher Bibliothek, deren Bedeutung für die kunsthistorische Forschung Swarzenski richtig erkannt hat. Besonders der Codex Aug. XXXVII, eine Homilienhandschrift, gibt uns wichtige Aufschlüsse. Er vereinigt in sich drei zu verschiedenen Zeiten entstandene Teile. Fol. 8r. bis 136v., 143r. (unten) bis 171v. bilden den einheitlichen Kern der Handschrift. Die eleganten, rot umrissenen Initialen zu Anfang der Homilien repräsentieren den Stil der sogenannten Eburnantgruppe. Dieser kennzeichnet sich durch die runde, Schlangenlinien und Spiralen bevorzugende Linienführung. Die Blätter sind dreiteilig. In der Silhouette gleichen sie den durchschnittenen Kelchblumen der St. Gallischen Grimaltgruppe, von der sie die scharfe Zuspitzung der umgebogenen Blattenden unterscheidet. Die immer wieder vorkommenden sichelförmigen Blatttriebe und die Gurte an den Teilen der Äste sind St. Gallische Motive von der Wende des 9. und 10. Jahrhunderts. Auch die mannigfaltigen Blütchen an den Enden des Gerankes können die St. Gallische Abstammung nicht verleugnen. Trotzdem ist der Gesamtcharakter ein durchaus anderer. Die freie Rhythmik der Schlingungen, die sich wie ein durchsichtiger Schleier über die immer klar faßbaren Hauptformen legen, ist künstlerisch bedeutsam und neu. Neu auch das Ausfüllen breiterer Zwischenräume zwischen den Rankenknoten und dem weitgespaltenen Initialstamm mit Minium und das Aneinanderknoten zweier Buchstaben. Die Schrift, die sich in zwei Spalten zu 27 Zeilen anordnet, betont die Vertikalrichtung in den breiten Grundstrichen besonders stark. Die nur leise angedeuteten Füße der i, m, n und u sind nur ein zartes, haarfeines Häkchen. Die Buchstabenformen sind sonst ungefähr die der St. Gallischen Schrift im 9. Jahrhundert. Unziales d und spitzes u fehlen. In diesem Hauptteil der Handschrift ist ein Doppelblatt (Fol. 137 bis 138) mit der Vita Sancti Martini einge-

Taf. LXXXVII b. LXXXVIII

Taf. LXXXV, Abb. 2—4

schoben, das schon durch die Schrift mit ihrer geringeren Steilheit als ältere Arbeit zu erkennen ist. Eine Initiale I mit Zopfknoten in der Mitte und an den Enden wird uns zur Feststellung des Charakters älterer Reichenauischer Kunst behilflich sein. Die schematische Flechtung und die rechtwinkeligen Brechungen der Kontur unterscheiden die Initiale von den St. Gallischen, mit denen sie in der Anlage übereinstimmt. Fol. 180 bis 194 sind eine jüngere Hinzufügung zum Hauptteil, deren kleine Initialen wie die Schrift den Stil der jüngeren Handschriften der Liuthar-Gruppe aufweisen, in der nach Überwindung der zentrifugierenden Pfeilranke wieder eine rundere Linienführung auftritt. Den spätesten Stil finden wir in den reskribierten Teilen, Fol. 138 (unten) bis 142 v., deren kleine Initialen mit Köpfen (141 r. bartloser Christus mit Kreuznimbus, 142 r. Benedict) und Tieren geschmückt sind. Etwa gleichzeitig damit mögen die Fol. 1 r. bis 7 v., 172 r. bis 179 v. entstanden sein. Die Teile gehören etwa der Mitte des 11. Jahrhunderts an.

Taf. LXXXV, Abb. 1

Taf. LXXXVI, Abb. 1—2

Taf. LXXXVI, Abb. 3

Wäre für die Eburnantgruppe noch ein Zweifel an der Lokalisierung in Reichenau möglich, obwohl das Petershausener Sacramentar unzweideutig darauf hinweist, so ist durch das Vorkommen ihres Stils in den Reichenauer Beständen der Beweis für die Berechtigung dieser Zuweisung erbracht und das um so mehr, als noch zwei weitere Reichenauer Handschriften, Codex Aug. XVI und Codex Aug. LXXXIV, den gleichen Stil zeigen. Zu dem festen Bestand dieser Gruppe, den Codices:

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Petershausener Sacramentar,
Darmstadt, Hofbibliothek, Gero-Codex,
Karlsruhe, Hof- und Staatsbibliothek, Codd. Augg. XVI, XXXVII und LXXXIV.
Solothurn, Collegiats-Stift, Hornbacher Sacramentar, und
Leipzig, Stadtbibliothek, Codex CXC

füge ich noch folgende hinzu:

Cambridge, Fitzwilliam-Museum, Lektionar,
Leiden, Universitätsbibliothek, Codex Perizoni XVII (nur die jüngeren Teile), und
Metz, Stadtbibliothek, Nr. 343.

Die Handschrift in Cambridge (19,2:26,8 cm, 152 fol.), ein Epistolar, ist das ergänzende Gegenstück zu dem allerdings in den Maßen etwas abweichenden Leipziger Evangelistar (ca. 23:31 cm, 210 fol.). Die prachtvolle Ausstattung mit reichgerahmten Zierseiten, deren goldsilbernes Rankenwerk in den für die Eburnant-Gruppe charakteristischen Formen sich von bunten Bildgründen in besonders großer Farbenpracht abhebt, stimmt in beiden Handschriften aufs genaueste überein. Zwei Initialseiten mit den unter einer Bogenstellung angeordneten Monogrammen IN zeigen den engen Zusammenhang aufs deutlichste. Die Ausführung durch den gleichen Künstler ist dennoch nicht anzunehmen. Die dem Leipziger Codex vorgehefteten Blätter mit den Resten eines Sacramentars gehören ohne Zweifel in den Bodenseekreis, doch hält es schwer, die sehr eigenartigen Federzeichnungen in die Reichenauer Produktion einzuordnen. Ich komme darauf nochmals zurück.

Taf. LXXXIX

Die Leidener Makkabäer-Handschriften, deren Hauptteil ich für St. Gallen in Anspruch nahm, müssen unvollendet nach der Reichenau gekommen sein, sodaß sie dort zu Ende geführt wurden. Die ergänzten Teile, fol. 3 r. bis 4 v., 67, 72, 101 bis 102, enthalten drei schöne Zierseiten im Stil der Eburnant-Gruppe, von denen zwei auf großgemusterten Purpurgründen stehen. Die übrigen ergänzten Seiten enthalten nur Text in der charakteristischen Reichenauer Schrift. Die später eingefügten Zeichnungen scheinen erheblich jünger zu sein. Sie lassen sich einstweilen nicht in das Reichenauer Material einordnen. Auch das Metzer Sacramentar, das Delisle (siehe Anm. 24) liturgisch für Trier in Anspruch nimmt, bekennt sich in seinen kleinen Initialen zur Eburnant-Gruppe.

Tafeln LVIII, LX, Abb. 2 und LXI

Unbedingt hatte Swarzenski recht, als er einen Zusammenhang zwischen diesen Handschriften und dem Berner Prudentius feststellte. Allerdings hielt auch er, wie Stettiner (siehe Anm. 47), diesen Codex für eine St. Galler Arbeit. Diese Zuschreibung habe ich schon oben abgelehnt. Hat man nicht das Recht zur Annahme, daß in Klöstern wie Einsiedeln, Petershausen, Rheinau, St. Blasien, Pfäffers u. a. mehr Bücher entstanden, in denen Einflüsse von St. Gallen und Reichenau zusammenströmten, und daß es sich so erklärt, wenn sie zwischen den Hauptateliers hin und her schwanken? Noch bei mehreren Codices wird uns diese Frage auftauchen.

Durchaus unberechtigt ist die Zuweisung der Berliner Handschriften, Codd. Philipps 1648 und 1681, zu der Reichenauer Schule. Swarzenski betrachtet sie als Vorläufer der Eburnant-Gruppe. Die Handschriften, die einst der Bibliothek von St. Maximin in Trier angehört haben, stehen Reichenau nicht näher als Echternach. Die erheblichen Reste der St. Maximiner Bibliothek, die sich heute in Berlin, Trier, Koblenz, Gent, Paris usw. befinden, geben Aufschluß darüber, daß von einer Kunstschule von St. Maximin nicht die Rede sein kann. Daß aber unter den stilistisch und qualitativ sehr mannigfaltigen Produkten einiges dort entstanden sein mag, das in seinem eklektischen Charakter bald an dies, bald an jenes erinnert, ist gewiß, und zu derartigen Arbeiten gehören meines Erachtens auch die Berliner Handschriften, die wohl erst um die Jahrtausendwende entstanden sind, während die Eburnant-Gruppe durch den Gero-Codex, der nach Öchelhäuser[62]) zwischen 969 und 976 geschrieben sein muß, viel früher anzusetzen ist.

Auch die Rückschlüsse, die Swarzenski, von den Bildern des Gero-Codex ausgehend, auf die karolingische Kunst der Reichenau zieht, sind äußerst gewagt. Die Zuweisung des Codex Wittechindeus zu Reichenau dürfte durch Zimmermanns (siehe Anm. 53) überzeugende Einordnung in die Fuldaer Schule endgültig richtig gestellt sein. Daß, abgesehen von der Fuldaer Gruppe, noch manches übrig bleibt, was in den weitesten Begriff der Adagruppe hineinpaßt und noch nicht lokalisiert ist, läßt sich nicht leugnen. Das von Swarzenski unter diesen Arbeiten erwähnte Blatt mit den vier Evangelisten im Codex 20 der Stiftsbibliothek gehört, wie ich oben gezeigt habe, an seinen jetzigen Platz zu Beginn des Psalters und ist ein Fragment einer Darstellung des den Psalter diktierenden Königs David. Ein Zusammenhang mit dem von Swarzenski ebenfalls für die Reichenau in Anspruch genommenen Münchener Codex Lat. 14345 ist nicht ersichtlich, ebensowenig wie die Beziehung dieser Handschrift zum St. Galler Epistolar-Codex 64.

Taf. LXXXVI, Abb. 1—2

Der jüngere Teil der Karlsruher Handschrift Aug. XXXVII zeigt uns den Stil der Liuthar-Gruppe in ihren jüngeren Erzeugnissen und betont damit die Berechtigung, auch für diese die Reichenau als Entstehungsort anzunehmen. Der Zusammenhang der Gruppe mit dem Trierer Egbert-Codex[63]), mit den Wandmalereien in Oberzell auf der Reichenau[64]) und der Vita Sancti Uodalrici in Wien, Hofbibliothek, Codex 573, ist das stärkste Argument für diese Lokalisierung. Daß allerdings der Wiener Codex das Widmungsexemplar des Bern von Reichenau an Friedebold von Augsburg sei, ist in keiner Weise erwiesen; viel wahrscheinlicher ist mir, daß er eine in Augsburg entstandene möglichst genaue Kopie ist. Vor allem in der Schrift, aber auch in der Malerei der Gesichter, die viel weniger vertrieben ist als in den Reichenauer Handschriften, tritt dies zutage. Auch die Tatsache, daß der Brief des Bern an Friedebold mit Incipit überschrieben ist, spricht mehr für eine Abschrift als für das Original. Daß auch in Augsburg eine Schreibschule arbeitete, geht aus einer von dort stammenden Handschrift in London, British Museum, Harl. 2908, mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, deren Schriftcharakter mit dem Wiener Codex übereinstimmt, während die Bilder und Initialen nur in ganz lockerem Zusammenhang mit der Reichenau stehen[65]). Eben durch den stilistischen Unter-

Tafel XC u. XCII, Abb. 1

Tafel XCI u. XCII Abb. 2

schied der Malereien gegenüber denen des Londoner Codex gibt sich die Wiener Handschrift als getreue Kopie zu erkennen, und behält auch dadurch ihren unbestrittenen Wert für die Lokalisierung der Liuthar-Gruppe.

Versuchen wir nun diese Gruppe entwickelungsgeschichtlich an die Eburnant-Gruppe anzuknüpfen, so stellen sich dem die größten Schwierigkeiten in den Weg. Der Gegensatz des ottonischen Bildkreises zu dem karolingischen läßt sich nicht überbrücken. Hier hilft nur die Annahme der neu eindringenden Vorbilder. Aber auch die Initialornamentik hat sich plötzlich verändert. Die weiche Wellenranke ist einem energischeren Linienzug gewichen, der sich zu den von Vöge beschriebenen zentrifugierenden Blitzbewegungen auswächst. Das dreiteilige Blatt und der sichelförmige Trieb sind verschwunden. Dagegen sitzen an beiden Seiten der langen Ranken kugelige, in sich aufgerollte Blattansätze und erst an den Enden pfeilförmige Blätter. In den späteren Handschriften, so auch in den hierher gehörenden Initialen des Karlsruher Codex ist die Bewegung wieder erheblich gedämpft und nähert sich dem Charakter der Eburnant-Gruppe. Das Problem dieses sonderbaren Umschwungs bleibt noch zu lösen. Die Unmittelbarkeit des Übergangs zeigt sich im Peterhausener Sacramentar, in dem beide Ornamenttypen nebeneinander vorkommen. Mir kommt es hier nur darauf an, das für die Reichenau gesicherte Material zusammenzustellen. Den festen Bestand bilden die von Vöge[66]) behandelten Handschriften:

Aachen, Münsterschatz, Ottonen-Codex[67]) (Vöge A),
München, Hof- und Staatsbibliothek, Cimelie 58[68]) (Vöge M),
Trier, Stadtbibliothek, Egbert-Codex (siehe Anm. 63) (Vöge E),
Bamberg, Kgl. Bibliothek, A I, 47 (Vöge B),
München, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. Lat. 4452, Cim. 57 (Vöge I),
München, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. Lat. 4454, Cim. 59 (Vöge II),
Köln, Dombibliothek, Cod. Colon. XII (Vöge III),
Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek, Cod. 84, 5. Aug. (Vöge IV),
Hildesheim, Beverinsche Bibliothek, Cod. U. I. 19 (Vöge V),
Bamberg, Kgl. Bibliothek, Cod. A. II. 42 (Vöge VI),
München, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. Lat. 23338 c. p. 86 (Vöge VII),
Paris, Bibl. Nat., Cod. Lat. 18005 (Vöge VIII),
Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. Centur. IV, Nr. 4 (Vöge IX),
Würzburg, Universitätsbibliothek, Ms. th. 4⁰, 5 (Vöge X).

Von den durch Vöge unter Vorbehalt aufgenommenen Handschriften möchte ich nur die folgenden der Hauptschule zuweisen[69]):

Köln, Dombibliothek, Hs. Nr. CCXVIII (Vöge XI),
Brescia, Bibl. Queriniana, Evangeliar Seculum XI (Vöge XIV),
Berlin, Kupferstichkabinett, Hs. Nr. 3 (Vöge XVII).

Die Handschriften:

Bamberg, Kgl. Bibliothek, Cod. Ed. V. 9 (Vöge XIII), und
Maihingen, Fürstl. Wallersteinsche Bibliothek, Hs. Nr. I. 2, 4⁰ (Vöge XV)

habe ich nicht eingesehen.

Die weiteren Forschungen von Vöge, Haseloff und Swarzenski haben die folgenden Handschriften hinzugefügt:

Berlin, Kgl. Bibliothek, Ms. theol. lat. Fol. 34[70]),
Zürich, Kantonalbibliothek, Codd. 71 und 75,
Brüssel, Bibliothek des Herzogs von Aremberg, Missale 4,

Wien, Hofbibliothek, Hs. 573 (Kopie eines Reichenauer Vorbilds),
Bamberg, Kgl. Bibliothek, Cod. A. I, 43,
Reichenau, Kirche zu Mittelzell, Evangelistar,
Bologna, Bibl. della Università, Cod. 1084 und
St. Gallen, Stiftsarchiv, Liber aureus von Pfävers.

Dazu füge ich die Codices:

Oxford, Bodl. Libr., Cod. Liturg. misc. 319,
Utrecht, Erzbischöfl. Museum, Hs. 3

und unter Vorbehalt:

Trier, Stadtbibliothek, Cod. Lat. Nr. 1093, der sich allerdings den Berliner Codices Phill. 1648 und 1681 nähert.

Ob nicht die Blätter des Registrum Gregorii in Chantilly und Trier trotz Haseloffs Ausführungen am besten in die Reichenauer Schule passen, ebenso wie das Einzelblatt der Verkündigung in dem Codex der Würzburger Universitätsbibliothek theol. lat. 4, 4, lasse ich dahingestellt sein[71]). Auf jeden Fall scheint mir hier eine engere Beziehung zu bestehen, als von den Liuthar-Handschriften zur Gruppe des Egbert-Psalters (die ich nach Ruodprecht, dem Schreiber des Psalters bezeichnen will), die in wichtigen Punkten stark voneinander abweichen.

Finden wir in der gesamten Liuthar-Gruppe eine gleichartige Deckfarbenmalerei, die zwischen dem echt malerischen Stil des Egbert-Codex und dem mehr flächenhaft dekorativen der späteren Arbeiten sich bewegt, so steht der zeichnerische Stil Ruodprechts dazu in strengem Gegensatz. Ich habe schon bei der Betrachtung des St. Galler Hartker-Antiphonars auf die innere Verwandtschaft zwischen Hartkers Zeichnung in bunten Linien und dem zeichnerischen Charakter der Malerei im Egbert-Psalter hingewiesen und beobachtete auch ikonographische Übereinstimmungen. Zur Klärung dieses Verhältnisses trägt wesentlich die Tatsache bei, daß außer in ein paar Szenen des Egbert-Codex weder in der Eburnant-Gruppe noch in der Liuthar-Gruppe ein bärtiger Christus vorkommt, während die Gruppe des Egbert-Psalters ebenso wie die St. Gallische Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts ausschließlich diesen Typus kennen. Sein kurzes Auftreten im Egbert-Codex erklärt sich leicht durch den auch im Stil der Handschrift zum Ausdruck kommenden besonders engen Zusammenhang mit dem neu eingedrungenen Vorbild, das aber gerade in diesem ikonographischen Punkte durch die Tradition der Ada-Gruppe, wie sie sich im Gero-Codex dokumentiert, rasch überwunden wurde. Gegenüber dem ganz unverkennbaren Gegensatz in Ikonographie und Technik der Bilder steht die Ornamentik der Ruodprecht-Gruppe tatsächlich Reichenau sehr nahe. Besonders die Goldpurpurgewebe mit ihren prachtvollen Mustern finden sich im Egbert-Codex und Egbert-Psalter, und hier liegt die größte Ähnlichkeit vor. Solche Bildgründe kommen aber in der Liuthar-Gruppe nur äußerst selten vor, während sie in der Ruodprecht-Gruppe mehrfach wiederkehren. Das Rankenwerk der Initialen, das mit denselben Blattmotiven arbeitet, ist dagegen in der viel planloseren, unübersichtlichen Anordnung und der Vorliebe zu dichten Knoten von den Reichenauer Handschriften zu unterscheiden, so daß wir in der Lage sind, auch Arbeiten ohne Illustration der Gruppe zuzuerkennen. Es kombiniert sich hier die Seitendisposition der Eburnant-Gruppe mit der Ranke der Liuthar-Handschriften, doch ist die bunte Färbung der Rahmenbänder nicht vorhanden. Blau, Grün und Purpur treten nur in den Hintergründen und Folien der Initialen auf. Mag man die Verwandtschaft der Reichenauer Ornamentik mit unserer Gruppe noch so hoch bewerten, sie läßt sich durch eine Abhängigkeit im Sinne einer Zweigschule leicht erklären. An ein Nebeneinander beider Illustrationsstile am gleichen Orte ist nicht zu denken, und eine Einschiebung der Ruodprecht-Gruppe zwischen die Eburnant-Gruppe und die Liuthar-Gruppe hieße annehmen, daß sich in dem engen Zeitraum von höchstens 30 Jahren

drei grundverschiedene Bildkreise ablösen könnten. Die Beziehung der zwei Hauptwerke zu Egbert macht außerdem die ungefähre Gleichzeitigkeit beider Gruppen wahrscheinlich.

Als Heimat der Ruodprecht-Gruppe kommt in erster Linie St. Blasien in Betracht, da dorthin zwei Handschriften, die sich heute in St. Paul in Kärnten befinden, hinweisen. Diese Codices XXV, 2, 25 und XXIX, 2, 2 sind schon von Robert Eisler[72]) für die Abtei St. Blasien in Anspruch genommen worden, die damals noch den Namen Albzelle führte. Abgesehen von diesen Handschriften gehören noch zu der Gruppe die Codices:

Paris, Bibl. nat., Cod. Lat. 10514, Evangelistar aus Poussay (siehe Anm. 54),
Florenz, Bibl. naz., Arm. 2, 37, und — Tafel XCIII
London, British Museum, Cod. Add. 20692. — Tafel XCIV

Ein interessantes aber schwer deutbares Verhältnis besteht zwischen dem Evangelistar der Vatikanischen Bibliothek Barberina lat. 711 (früher XIV, 84)[73]) und Reichenau sowie St. Gallen. (Tafel XCV) Vereinigen sich doch in ihm die typischen Reichenauer Bilder mit der Ornamentik St. Gallens, wohin auch die Feier von Vigil und Dies Natalis des Gallus verweist. Wäre der Reichenauer Bildkreis sonst irgend in St. Gallen nachzuweisen, so würde man die Initialen, deren ungeschickt gelockerte Symmetrie im 10. Jahrhundert dort durchaus denkbar wäre, unbedingt für St. Gallisch halten, um so mehr, als auch die Schrift gut dorthin paßt. Umgekehrt, eine Reichenauische Arbeit unter St. Gallischem Einfluß kann die Handschrift auch nicht sein, da gerade die Schrift sich von dem Reichenauer Duktus unterscheidet. Auch die Kopftypen der Bilder mit den tiefen Falten, die vom Nasenflügel zum Mundwinkel führen und die weniger glatte Oberfläche, die jeden Strich zeigt, weichen von der Liuthar-Gruppe ab. Wiederum scheint es, daß, wie beim Berner Prudentius, zwei Stile an einem dritten Orte zusammentreffen, der in der Einflußsphäre beider Kunstzentren liegen muß.

Auch die Handschriften 88 und 121 des Stifts Maria-Einsiedeln haben das Gepräge des alemannischen Stils, innerhalb dessen bald St. Gallen, bald Reichenau vorherrscht. Sie sind von untergeordneter Qualität.

Die älteste Initiale des Karlsruher Codex Aug. XXXVII, von dem ich zu Anfang ausging, (Taf. LXXXVII Abb. 1) soll uns auf der Suche nach den Vorgängern der Liuthar-Gruppe als Führerin dienen. In ihrer Dürftigkeit gibt sie keine allzu reichliche Auskunft. Immerhin erkennen wir in ihr den Charakter einer trockenen, eckigen Linienführung in dem an Motiven armen Bandgeschlinge. Noch unsicherer und anfängerhafter trifft man den gleichen Stil in zwei Evangeliaren des 10. Jahrhunderts, von denen das eine in Karlsruhe als Codex Aug. CCVII noch in den Reichenauer Beständen liegt, während das andere genaue Gegenstück in Fulda, Landesbibliothek A a 8, (Tafel XCVI) zu den Handschriften gehört, die 1630 von Konstanz nach Kloster Weingarten kamen (siehe Anm. 19). Die Ausführung der Canonesbögen und der großen Initiale in Gold und Silber zeigt, daß man den Codices einen repräsentativen Charakter geben wollte, und die Tatsache, daß die eine Handschrift nach Konstanz wanderte, scheint für hohe Bewertung am Entstehungsorte zu sprechen. Sind also diese beiden Handschriften in der Reichenau entstanden, was immerhin nur eine gutbegründete Hypothese ist, so zeigen sie zum mindesten das Durchschnittsniveau der dortigen Kunstübung zu ihrer Entstehungszeit, und wir müssen dann diese netzartig die Seite überspinnenden, krumm und schief gezeichneten Bandornamente mit ihrem kümmerlichen Blattwerk und den an den Abschlüssen immer wiederkehrenden Schlangenköpfen als das erste Stammeln der Reichenauer Buchkunst betrachten. Die Nachricht von den Wandmalereien Reichenauischer Mönche aus der Mitte des 9. Jahrhunderts steht zu dieser Tatsache nicht im Widerspruche. Denn nichts zwingt zur Annahme, daß Künstler, denen szenische Darstellungen als Wanddekorationen gelingen, fähig sein sollten, ein Buch mit Geschmack zu verzieren. Wenn wir mit moderner Bewertung Initialen vom Charakter der Eburnant-Gruppe

mit den Bildern des in seiner Art vorzüglichen Egbert-Codex vergleichen, so empfinden wir die Ornamente als Ausdruck einer bedeutenden künstlerischen Kultur, voll von Verständnis für feine Linienrhythmik, während die Bilder höchstens dank der Reinheit des Materials einen angenehmen Farbenakkord anschlagen oder den Reiz primitivster Empfindung haben, aber, abgesehen von ihrem antiquarischen Wert und kunsthistorischen Interesse, keine besondere Bedeutung beanspruchen können. Diese Betrachtungen bezwecken nur, meine Berechtigung zu zeigen eine Kultur der Buchkunst da in Abrede zu stellen, wo Berichte über die Fähigkeit zu Wandmalereien vorliegen, und ich bin im speziellen Fall der Ansicht, daß tatsächlich die große Entwicklung der Buchmalerei, nicht der Schreibkunst, in Reichenau erst im 10. Jahrhundert mit Arbeiten von der Art der beiden Evangeliare in Karlsruhe und Fulda beginnt, wenn sie auch geringe Vorläufer haben mögen.

Tafel XCVII a und b und XCVIII a

Man könnte versucht sein, den älteren Teil des Leipziger Codex CXC für die Frühzeit der Reichenauer Kunst in Anspruch zu nehmen, wenn nicht die prachtvollen Initialen, die allerdings auch mit sehr wenigen Motiven arbeiten, doch einen ganz anderen Charakter hätten. In ihnen steckt etwas von der sogenannten frankosächsischen Ornamentik in der Art, wie die Bandenden in Tierköpfe übergehen. Das sparsame Blattwerk erinnert dagegen an turonische Ornamente. Die Federzeichnungen, die zum Vergleich mit denen der Ruodprecht-Gruppe reizen, sind in der Technik der Schattenbehandlung und den Faltenmotiven ohne Gegenstück innerhalb des mir bekannten Materials. Eine Initiale auf einem in den Deckel der Fuldaer Handschrift Codex A a 136 eingeklebten Blatte mit dem Anfang des Meßkanon gehört ohne Zweifel der gleichen Werkstatt an wie das Leipziger Sacramentarfragment. Die knotenartigen Auswüchse an den Ecken der Flechtbänder sowie die gesamte Disposition zeigen dies ganz deutlich. Dieser Fuldaer Codex stammt ursprünglich aus Konstanz, und da in der Leipziger Handschrift in einem von jüngerer Hand hinzugefügten Gebete der heilige Pelagius genannt ist, dessen Name auf die gleiche Gegend verweist, da ferner dort der Anfang des Kanon fehlt, ist es möglich, daß das Fuldaer Blatt zur selben Handschrift gehört wie die Leipziger Blätter. Die Formatdifferenz läßt sich durch die sehr starke Beschneidung des Fuldaer Blattes erklären.

Taf. XCVIII b

Nur für die frühkarolingische Initialornamentik ist uns vielleicht in den Karlsruher Codices Augg. II bis IV ein Beispiel erhalten. Die Initialen in diesen Bänden, die auf der Stilstufe des St. Galler Codex 20 stehen, unterscheiden sich von jenen durch die rein geometrische Ornamentik, die hauptsächlich mit Kreisbögen arbeitet. Die durch diese Teilungen entstehenden Felder sind in Grün, Gelb und Rot angelegt. Auch die Schrift ist der St. Gallischen ähnlich, doch an dem weniger runden Linienzug von ihr zu unterscheiden. Handschriften dieses Charakters lassen sich noch in größerer Anzahl feststellen.

Alle anderen Handschriften, die Swarzenski für die Reichenau in Anspruch nimmt, scheinen mir nicht dorthin zu passen. Das Stuttgarter Epistolar, Codex II, 54, den Wiener Codex 1815, den Göttweiger Psalter und das Münchener Evangeliar 22311 c. p. 51 habe ich als Arbeiten der St. Galler Schreibstube erkannt, und mit diesen Zuweisungen fällt Swarzenskis Gebäude schon in sich zusammen. Übrig bleibt nun noch die sogenannte Übergangsgruppe, die ich für eine stark von St. Gallen beeinflußte, aber selbständig arbeitende Schule von großer Bedeutung halte, die aber mit der Reichenau nichts zu tun hat. Wegen des besonderen Interesses, das sie nach der Qualität ihrer Erzeugnisse beanspruchen darf, will ich das zu ihr gehörige Material genauer betrachten.

Es sind zunächst fünf Handschriften von enger Zusammengehörigkeit, an die sich vielleicht noch eine weitere anreihen läßt:

Mainz, Seminarbibliothek, Sacramentar;

Tafel IC

Weimar, Großherzogl. Bibliothek, Ms. fol. 1;

München, Staatsbibliothek, Clm. 11019, c. p. 32 (Pass. 19);
Dresden, Königl. öffentliche Bibliothek, Ms. A. 54;
Donaueschingen, Fürstl. Bibliothek, Ms. Nr. 191;
Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek, Cod. 17, 5. Aug. 4⁰; ferner
Fulda, Landesbibliothek, Cod. A. a. 7.

Tafel C a und b

Die Zusammengehörigkeit der drei ersten Handschriften, von denen die Weimarer und Münchener zusammen ein Evangeliar bilden, ist schon von Swarzenski in seinem Aufsatz über die Reichenauer Buchmalerei erkannt worden.

Das Mainzer Sacramentar (ca. 21:28 cm, 204 fol.) enthält den reichsten Schmuck im Kanon. Das Incipit auf fol. 1a beginnt mit einer prächtigen Initiale. Die weiteren Worte sind in acht Reihen Goldkapitalen geschrieben. Das Ganze umschließt ein Rahmen mit reichen Eckgeflechten und schmalen, ebenfalls mit Flechtwerk gefüllten Feldern. Ähnliche Rahmen umschließen die folgenden Seiten des Kanon bis fol. 4a. Die Seiten 2a, 2b und 3b enthalten darin den Text in goldenen Unzialen. Die Zwischenräume sind mit horizontalen Zierleisten gefüllt. Das Vere dignum (fol. 3a) und das Te igitur (fol. 4a) sind durch besonderen Schmuck ausgezeichnet. Das Vere dignum hat nicht die übliche Monogrammform, sondern eine große Capitalis V mit Rankenwerk zwischen den Stämmen, die den größten Teil der Seite einnimmt. Nur noch wenige Worte, in Kapitalen geschrieben, finden in den Zwickeln zu beiden Seiten Raum. In ähnlicher Weise beherrscht die Seite des Te igitur das große T in Gestalt eines Kreuzes, an dem, in bunter Deckfarbe gemalt, ein bartloser Christus angeheftet ist. Der Kopf ist nach rechts geneigt, die Arme hängen niedrig. Die Ellbogen sind etwas geknickt, die Daumen abgespreizt. Die linke Hüfte ist leicht herausgebogen, das rechte Bein entsprechend über das linke hervorgehoben. Der symmetrische Schurz, der die Schenkel hinten tiefer bedeckt als vorn, ist mit der Hüftendrehung seitlich verschoben. Das Fleisch ist in dickem, von Deckweiß durchsetzten Rosa gemalt, der blaue Schurz in Gold gemustert, der Kreuznimbus schwarz. Die Enden der Kreuzbalken lösen sich in Geflechte auf. Die symmetrisch verteilten Worte sind in Kapitalen geschrieben. Auf der folgenden Seite setzt sich der Text in karolingischen Minuskeln fort. Er ist in einer Kolumne zu 20 Zeilen angeordnet und mit zahlreichen Initialen in verschiedenen Abstufungen des Reichtums verziert. Goldene Umrahmung und besonders prächtige Initialen betonen die großen Feste und die Namenstage der Heiligen Stephan, Johannes Ev., Johannes Bapt., Petrus, Martin und Alban. Auf fol. 165a beginnt das Commune sanctorum mit einer großen Initiale auf purpurgefärbter Zierseite in zweistreifigem, grüngoldenen Rahmenband. Kleine Blütchen, aus feinen weißen und roten Tupfen zusammengesetzt, sitzen an zittrigen weißen Stielen und beleben die Purpurfläche. Im folgenden ist nur das Fest des heiligen Bonifazius besonders betont.

Die Eigentümlichkeit der Rankenornamentik besteht in der Silhouette der Blätter und besonders der Blatttriebe, die durch aneinander gekettete, halbkreisförmige Häkchen umschrieben sind. Die Blatttriebe gestalten sich auf diese Weise zu knollenartigen Gebilden um, die der Natur viel näher stehen, als die entsprechenden in der St. Galler Schule. Auch die Gestalt der Rankengeflechte, die sich nach innen zu Spiralen aufrollen und aus einem Mittelknoten ein langstieliges Blatt radial entsenden, ist dieser Handschrift wie der übrigen der Gruppe eigentümlich. Weiter sind für die Zweigschule die horizontalen Rankenleisten charakteristisch, die die Zwischenräume auf Schmuckseiten ausfüllen oder als Verzierung am Buchschluß angebracht sind. Die Verwendung von Fischen und Vögeln oder auch großen stilisierten Tierköpfen zum Schmuck der Initialen ist uns von St. Gallen her geläufig. Sie ist hier aber noch beliebter und die Stilisierung anders. Während der Charakter der Ornamentik am meisten an den Stil des Einsiedler Evangeliars erinnert, ist die in St. Gallen zu dieser Zeit längst ver-

schwundene Linearranke hier noch lebendig und im Sinne der Raumfüllung mit Geschick verwertet. Die Geflechte an den Ecken und den Mitten der Rahmen, die sich an den Ecken gern diagonal nach außen entwickeln, sind in den vegetabilischen Formen sparsam. Die kleinen Felder, die die geraden Stücke des Rahmenbandes beleben, enthalten meist ein bescheidenes Zopfgeflecht oder eine schmale Blattranke, die sich, in brauner Tinte gezeichnet, vom Pergamentgrund abheben. Schließlich sei noch auf die malerische Technik bei der Gestalt des Gekreuzigten hingewiesen, die der St. Gallischen Schule ganz fremd ist. Sie kehrt ganz ebenso in den Evangelistenbildern des Münchener Codex wieder.

Die Schrift ist in den Einzelformen kaum von der St. Gallischen zu unterscheiden, doch ist der Eindruck ein anderer. Die Striche sind dünner, die Buchstaben schwankender. Unziales d und spitzes u kommen nicht vor. Offenbar schrieb man in jener Schreibstube mit feiner gespitzter Feder als in St. Gallen. Die Schrift scheint den Charakter des nicht allzu späten 10. Jahrhunderts zu haben.

Die Liturgie beweist unbedingt die ursprüngliche Bestimmung der Handschrift für Mainz. Da die anderen Handschriften meines Wissens keine zuverlässigen Hinweise auf ihre Provenienz gewähren, ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das St. Alban-Kloster auch der Entstehungsort unserer Gruppe ist. Bei den Beziehungen zwischen Mainz und St. Gallen, die zunächst dadurch begründet waren, daß in strittigen Fällen zwischen dem Kloster und dem Konstanzer Bischof das Mainzer Episkopat die nächst höhere Instanz war, die sich aber auch in Ekkeharts Erzählung von Tuotilos Verweilen in Mainz widerspiegeln, ist, wenn wir auch Ekkehart nur mit Vorsicht gebrauchen können, eine Verpflanzung der Tradition nichts Erstaunliches. Die Oxforder Handschrift, die schon um die Mitte des 9. Jahrhunderts ins St. Alban-Kloster kam, mag bei der Übertragung des Stils mitgewirkt haben, doch ist es wahrscheinlich, daß auch ein Vorbild vom Ende des 9. Jahrhunderts bei seiner Ausbildung zugrunde lag.

Das auf Weimar und München verteilte Evangeliar unserer Gruppe enthält in Weimar die Prologe, die Konkordanzen und die Evangelien des Matthäus und des Markus mit auffallend kurzen Argumenten, in München in entsprechender Weise das Lukas- und Johannes-Evangelium und den Comes. Die kleinen Unterschiede in den Maßen (27,5 : 36 cm gegenüber 26,3 :35,3 cm) beruhen auf der Beschneidung des Münchener Teils, der Weimarer Teil hat wohl noch das ursprüngliche Format. Im Weimarer Teil, der jetzt 53 fol. zählt, fehlen an verschiedenen Stellen im ganzen ungefähr acht Doppelblätter, darunter die Zierseiten vor Beginn der Evangelien, die die Blätter der Evangelisten trugen. Die Initialseiten sind erhalten.

Die Münchener Handschrift ist komplett (93 fol.).

Taf. IC, Abb. 1 Die Konkordanzen stehen unter Arkaden, die mit einem Rundgiebel oder einer zum Rechteck ergänzenden Architektur zusammengefaßt sind. Kapitelle und Basen streben nach Tektonik in der Konstruktion. Sie sind mit Blattwerk geschmückt. Die Schäfte, Bögen und Giebel sind als goldene Bänder gemalt und mit Ornamentstreifen geschmückt. Akroterranken mit Vögeln und Medaillons in den Giebeln ergänzen die Ausstattung. Die fünf Medaillons enthalten die Brustbilder des bartlosen Christus und der Maria, die Hand Gottes, die Taube und das Lamm mit dem Kreuznimbus. Die ganze Ornamentik beschränkt sich in den Farben auf Silber, Gold und Minium. Die Behandlung der Medaillons ist zeichnerisch. Ein Doppelblatt (fol. 15 bis 16), das den beschriebenen Konkordanztafeln folgt, ist eine ein wenig jüngere Einfügung. Es wiederholen sich darauf die Konkordanzen ebenfalls unter Bögen in einem anderen einfacheren Stil.

Die Zierseiten zu Beginn der Evangelien enthalten je eine große Rankeninitiale in einem Rahmen, der im Verlauf des Bandes und an den Ecken von Geflechten unterbrochen ist. Nur wenige Worte in goldener Capitalis finden darin neben der Initiale noch Raum. Der Stil ist ganz der gleiche wie beim Vere dignum des Mainzer Sacramentars, nur sind hier die Formen

vielleicht noch etwas kleiner und gehäufter. Die Überspinnung der Seite hat noch zugenommen, indem, wo irgendein freier Raum ist, noch ein Blättchen in Herzform oder mit drei oder fünf langen Spitzen eingefügt ist. Diese Blätter sind in Gold gemalt ohne Miniumkontur. Silber ist bei der Initialornamentik und den Rahmen überhaupt nicht verwendet. Die Geflechte, die den Körper der Initialen unterbrechen, sind, besonders bei dem I der Evangelien des Markus und Johannes, kaum mehr als ein großer Bandzopf. Belebend wirken nur an manchen Stellen eingeflochtene Vögel, deren Körper sich allerhand Durchflechtungen gefallen lassen müssen. Die Blattmotive sind ganz die gleichen wie im Mainzer Sacramentar. Auf fol. 43b (Weimar) sehen wir eine besonders schöne Rankenquerleiste am Ende des Capitulare zum Markus-Evangelium. Auffällig sind hier besonders die prachtvoll stilisierten Blüten, die von dem Zentrum der Rankenspirale radial drei große Blätter entsenden, deren spitze Enden sich rollen. Zwischen diesen sind noch mehrere kürzere rundliche Blätter zum Teil mit Schlitzen in die Zwickel eingefügt. Geschlitzte Blätter, ja ganze asymmetrische Blumen kommen bisweilen vor und erinnern ebenso wie die Linienranken an die frühesten Werke der St. Gallischen Schule. Kleinere Zierleisten sind häufig. Sie bestehen meistens aus linearen Wellenranken, von denen sich kurze Spiralen abzweigen.

In dem Münchener Teil des Evangeliars sind uns die Evangelistenbilder vor Beginn der Evangelien erhalten (fol. 1b und 46b). Sie sind ganz wie die Initialseiten gerahmt. Von den silbernen Bildgründen heben sich die goldenen Throne mit auf Säulen ruhenden Baldachinen ab, auf denen in Kapitalen der Name des Evangelisten geschrieben steht. Lukas sitzt ganz en face, der Unterkörper ist leicht nach links gewandt, wodurch das linke Bein steiler aufgerichtet ist als das rechte. Der Oberkörper dreht sich in den Hüften nach rechts, da die linke Hand auf dem etwas rückwärts stehenden Buch ruht. Der rechte Arm ist wiederum nach links ausgestreckt. Die Hand taucht die Feder in das Tintenfaß, das auf einem kleinen Pult steht. Der bartlose Kopf folgt dieser Richtung, blickt aber aufwärts zu dem kleinen geflügelten Ochsen, der aus federigen Wolken herabblickt. Johannes sitzt in einfacher Stellung richtig en face. Die Linke hält das Tintenhorn, die Rechte die Feder. Der weißbärtige Kopf wendet sich nach rechts aufwärts und blickt nach dem symbolischen Adler, der wieder ganz klein gebildet ist. Wie im Mainzer Sacramentar sind die Figuren in einer richtig malerischen Deckfarbentechnik ausgeführt. Die Fleischteile sind in dickem Rosa mit weißen Lichtern und bläulichen Schatten modelliert. Auch kräftiges Karmin ist am Mund und am Oberlid verwendet. Lukas trägt eine weiße Tunika mit goldenen Clavi, darüber einen reichgefalteten Mantel in hellem Purpur mit goldenen Säumen und silbernen Tupfen verziert. Die Tunika des Johannes hat rote Clavi, sein tiefblauer Mantel mit einem Muster von goldenen Punkten und kurzen doppelten Streifen zeigt ganz den gleichen Stoff wie der Lendenschurz Christi im Mainzer Sacramentar. An den Kissen und den Behängen des Throns ist bei Lukas Purpur, Blaugrün und Silber, bei Johannes Purpur, Karmin, Gelb und Weiß verwendet. Die Wölkchen sind aus dem silbernen Bildgrund ausgespart und mit Hellblau leicht modelliert, der Ochse ist in zartem Karmin und etwas Weiß gemalt, der Adler mit gelben und blauen Schatten.

Taf. C a

Die Gestalt der Köpfe ist verschieden; der des Lukas ist gedrungen und rundlich mit scharf heraustretendem Kinn, der des Johannes länger, mit knochigen, eingefallenen Wangen und vorstehendem Mund. Die Augenpartie ist weich durchmodelliert mit Betonung des Schattens am unteren Rand des Oberlids. Die gebogenen Brauen sind getrennt, zwischen Stirn und Nasenwurzel ist eine Einsenkung. Die Nasen sind leicht gebogen, die des Johannes ist ziemlich lang. Die Hände und Füße sind sehr unförmig und in der Bewegung unklar. Die Finger sind gliedlos und weich, während die durch die Gewänder gedeckten Bewegungen des schlanken Körpers viel sprechender sind. Die Linienführung bei den Gewändern ist rundlich, zittrig

bewegte Säume und feine, mit dem spitzen Pinsel aufgesetzte Lichter sind beliebt. Trotz des großen Unterschiedes in der Technik stehen die Figuren denen des Einsiedler Evangeliars in der Gesamtanordnung der rundlichen Linienführung und der Tendenz zur Füllung der Fläche sehr nahe. Da die malerische Technik hier an frühchristliche Vorbilder erinnert, haben wir vielleicht auch im Ikonographischen eine Beeinflussung von dieser Seite anzunehmen. Zu den Reichenauer Arbeiten ist keinerlei Beziehung vorhanden. Die Technik des Farbenauftrages, besonders das Inkarnat, ist dort ohne Parallelen.

Der Charakter der Schrift ist ganz der gleiche wie im Mainzer Sacramentar. Die Schrift ist ziemlich stark nach rechts geneigt, sehr sorgfältig in der Führung der zarten Linien. Auch Einzelformen, wie das g mit offenem Kopf und Bauch, m und n mit den stark gerundeten Stämmen und dem energischen, aber dünnen Fuß stimmen damit durchaus überein.

Auch die Dresdener Handschrift[75]) ist ein Evangeliar (25,5:18 cm, 62 folia). Sie enthält an Schmuck nur Initialen zu Beginn der Evangelien, von denen nur das Matthäus-Incipit gerahmt ist. Die Gestalt der Initialen und des Rahmens sowie die Schrift stimmen im Gesamtcharakter und allen Einzelheiten mit dem Stil der erwähnten Handschriften überein.

Das Sacramentar der Fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen (ca. 24:32 cm, 163 folia) beginnt mit einer Incipitseite, auf der neben der großen Initiale I der weitere Text in zehn Zeilen Miniumkapitalen mit reihenweise wechselnden Gold- und Silberfüllungen angeordnet ist. Weiter beschränkt sich der Schmuck auf Initialen, die selbst beim Vere dignum und Te igitur nicht die ganze Seite füllen. Der Charakter der Ornamentik ist dementsprechend überhaupt einfacher. Dennoch kann bei der Verwendung von allen einzelnen Motiven, die wir im vorigen als charakteristisch für die Gruppe aufgezählt haben, an der Zugehörigkeit kein Zweifel bestehen. Die etwas kräftigere Schrift, die nur geringfügige Abweichungen aufweist, steht dem nicht entgegen.

Der Codex der Vita St. Galli et St. Otmari in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Codex 17,5, Aug. 4⁰ gehört ebenfalls unbedingt zu unserer Gruppe. Er enthält an Schmuck nur Initialen.

Mit unserer Gruppe verwandt, aber nicht unbedingt zu ihr gehörig, ist das Fuldaer Epistolar, Codex A a 7 (13,3:30 cm, 153 folia), das sich durch den Eintrag „Monasterii Weingartensis Anno 1630" (nach Paul Lehmann, siehe Anm. 19) als ursprünglich im Besitz des Konstanzer Kapitels zu erkennen gibt. Auf den Prologus mit einer Initiale folgt eine Zierseite mit dem Incipit (fol. 2b), dessen Rahmen in seiner Struktur durchaus zu unserer Gruppe paßt. Er zerfällt in die üblichen Knoten und die Bandstreifen mit dem schmalen Ornamentfeld, verwendet aber neben Gold sehr reichlich Silber, eine Eigentümlichkeit, die sich durch den ganzen Codex fortsetzt. Im übrigen enthält die Handschrift eine große Anzahl Initialen. Durch die Mischung von Formenelementen des beginnenden und ausgehenden 9. Jahrhunderts, z. B. den Liniengeflechten einerseits und den kleinen Zierblättern des Einsiedler Evangeliars anderseits ist die Entstehung in St. Gallen kaum möglich, um so weniger als die Schrift im Charakter, aber nicht in der Verwendung der Einzelformen des d und u an den St. Galler Stil zu Anfang des 10. Jahrhunderts erinnert. Gerade diese Eigenschaften passen gut zu unserer Zweigschule, doch ist anderseits die Ornamentik strenger und der koloristische Eindruck durch die gleichwertige Verwendung von Gold und Silber ein anderer. Die Zugehörigkeit des Codex zur Zweigschule ist dennoch wahrscheinlich.

Im ganzen betrachtet stellt sich die beschriebene Gruppe als eine Abzweigung des St. Galler Stils vom Ausgang des 9. Jahrhunderts dar, doch sind auch ältere Formen der St. Galler Kunst als bekannt vorauszusetzen. Daß sich ein Einfluß von anderer Seite mit dem von St. Gallen vereinigt, tritt in den Bildseiten klar zutage. Das Resultat dieser Mischung erinnert ausge-

sprochenermaßen an das Flabellum von Tournus[76]), das in seinem rundlaufenden Rankenfries mit den großen stilisierten Blumen und den malerisch behandelten Heiligenfiguren zur Annahme eines Zusammenhangs verführen könnte. Da ich den Fächer nur aus Photographien kenne, wage ich keine Schlüsse. Für eine Lokalisierung unserer Gruppe fehlen genügende Anhaltspunkte. Die Mainzer Hypothese hat einiges für sich. Zeitlich gehören die Handschriften sicher der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts an. — Ebenso nahe wie diese Gruppe stehen der St. Gallischen Kunst folgende Handschriften: Cambridge, Fitzwilliam-Museum, Cod. 27, eine Arbeit von der Mitte des 10. Jahrhunderts, und die wesentlich spätere Hs. 2 des Erzbischöflichen Museums in Utrecht, das sog. Perikopenbuch des heiligen Ansfrid.

Fasse ich meine Untersuchungen über den alemannischen Kunstkreis zusammen, so stelle ich noch einmal fest, daß für die Periode von ca. 820 bis 920 St. Gallen, von der Mitte des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts die Reichenau der Hauptsitz der künstlerischen Kultur ist. St. Gallen ist für die Ornamentik noch über die Zeit seiner eigenen Blüte hinaus maßgebend, ebenso die Reichenau für den ottonischen Bildkreis der Illustration des Neuen Testaments. Unter den getrennten oder vereinten Einwirkungen beider Zentren entstehen in den Kulturstätten zweiter Ordnung Zweigschulen und Einzelleistungen, in die auch Einflüsse aus dritter Quelle sich mengen. Nach seiner stilbildenden und kunsthistorischen Bedeutung behauptet der alemannische Kreis den ersten Rang innerhalb der ostfränkischen Kunst von der Mitte des 9. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts.

Anmerkungen.

1. Die Gallus-Legende, erzählt nach der Vita Sancti Galli ed. Gerold Meyer von Knonau i. d. Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, herausg. vom Hist. Verein in St. Gallen. Neue Folge, 2. Heft. St. Gallen 1870. Eine Übersetzung der Legende von Potthást befindet sich in den geschichtlichen Schriften der deutschen Vorzeit, VIII. Jahrhundert, Nr. 1.

2. Die wichtigsten Quellen zur St. Gallischen Geschichte für den ganzen von mir behandelten Zeitraum sind die Casus monasterii Sancti Galli des Mönches Ratpert, fortgesetzt durch Ekkehart IV. und weiter durch anonyme Geschichtschreiber, herausg. und umfassend kommentiert durch Gerold Meyer von Knonau in den Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, herausg. vom Historischen Verein in St. Gallen. Neue Folge, 3. Heft 1872, Heft 5—6, 1877, Heft 7, 1879. Die Veröffentlichung dieser Geschichtsquellen ist mustergültig, nicht nur in der Durcharbeitung des historischen Materials, sondern auch in der sachgemäßen Würdigung der literarischen Werte. Unter den weiteren Veröffentlichungen des Historischen Vereins sind noch folgende für unseren Zeitraum wichtig: 1. Folge, Heft 4: Dr. Th. Sickel, St. Gallen unter den ersten Karolingern. Neue Folge, Heft 1: St. Galler Totenbuch und Verbrüderungen, herausg. von E. Dümmler und H. Wartmann; die ältesten Verzeichnisse der Äbte von St. Gallen, herausg. von Gerold Meyer von Knonau, Heft 2: Vita et miracula Sancti Otmari, herausg. von Gerold Meyer von Knonau. Hervorragend wichtig ist ferner das Urkundenbuch der Abtei St. Gallen ed. Hermann Wartmann, Zürich 1863 und ff. 3 Bände und Neugart, Episcopatus Constantiensis, pars I, tomus I, Sanct Blasien 1803.

3. Veröffentlicht zuerst von Mabillon in den Annalen des Benediktiner-Ordens, Bd. 2, später von Ferdinand Keller, der Baurіß des Klosters St. Gallen vom Jahre 820, Zürich 1844, behandelt unter anderem von I. Rudolf Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876; Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. 1, Stuttgart 1892; zuletzt behandelt von Hugo Graf, Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika im Rep. f. Kunstwissenschaft 1892 und in der daran anschließenden Polemik zwischen ihm und Dehio.

4. Diese dem Ekkehartschen Casus entstammende Legende ist durch Scheffels Ekkehart berühmt geworden. Scheffel hat das ganze anekdotische Material der St. Gallischen Geschichtsquellen zu seiner Erzählung verarbeitet, in der, ganz unhistorisch, Erlebnisse der verschiedenen Ekkehart — es gibt deren vier — und Geschehnisse aus verschiedenen Zeiten zusammengedrängt werden.

5. Übersetzt von Scheffel im Anhang seines Ekkehart.

6. Der Liber benedictionum Ekkehart IV, herausg. von Johannes Egli i. d. Mitt. z. vaterl. Gesch., herausg. vom Hist. Verein in St. Gallen. 4. Folge 1, 1909.

7. Seebaß, Columbans von Luxeuil, Klosterregel und Bußbuch, Dresden 1883 und Karl Johann Greith, Geschichte der altirischen Kirche und ihrer Verbindung mit Rom, 1867/68.

8. Benedicti Regula Monachorum rec. Ed. Woefflin, Leipzig, Teubner 1895. Traube, Die Textgeschichte der Regula St. Benedicti i. d. Abh. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch. Hist. Klasse, Bd. 21, 1898.

9. Die Angaben über das wirtschaftliche Leben in St. Gallen entnehme ich größtenteils den Exkursen und Kommentaren Gerold Meyer von Knonaus in den St. Gallischen Geschichtsquellen (siehe Anm. 2).

10. Ausführlich behandelt von Gerold Meyer von Knonau in einem Exkurs im Bande der Ratpertschen Casus St. Galli (siehe Anm. 2.).

11. Nach Ildefons von Arx' Geschichten des Kantons St. Gallen. 3 Bände 1810—1813. St. Gallen.

12. Siehe u. a. Ebert, Allgem. Gesch. d. Literatur d. Mittelalters im Abendlande, Leipzig 1874—80 u. d. großen Werke der Geschichte der Weltliteratur. Speziell ferner Gerold Meyer v. Knonau, Die Ekkeharte von St. Gallen, Basel 1876.

13. Cantarium St. Galli, herausg. und eingeleitet von C. I. Greith, St. Gallen, 1845. Hugo Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878. H. Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft. Leipzig 1908.

A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, Einsiedeln 1858. Paléographie musicale (Solesmes) I, 57—70, I. Werner, Notkers Sequenzen 1901 u. a.

14. I. von Schlosser gibt in seinen Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien 1896, nur die wichtigsten Textstellen wieder.

15. Tuotilo wurde zuerst monographisch behandelt von Alwin Schulz in Dohme, Kunst und Künstler, Bd. 1, Leipzig 1877; neuerdings von Joseph Mantuani in Heft 24 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg, Heitz, 1900. Dort findet sich die weitere Literatur, erwähnt besonders I. von Schlossers Äußerungen in den Beiträgen zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitz.-Ber. d. Wiener Akad. (philos. hist. Klasse) 123, Band II. Abh. p. 180—185, gegen die Mantuani m. E. mit Unrecht polemisiert. Ich komme bei Behandlung des Evangelium longum auf diese Frage zurück.

16. Weidmann, Geschichte d. Bibl. von St. Gallen, St. Gallen 1841.

17. Lateinische Paleographie von Dr. Franz Steffens. II. Aufl. Trier 1909, II. Teil, Tafel 52.

18. Verzeichnis der Hss. d. Stiftsbibl. v. St. Gallen, bearb. v. Gustav Scherrer, Halle a. S., 1875.

19. Nach P. Lehmann (neue Bruchstücke a. Weingartner Italahandschriften, München, Akad. d. Wissensch., Sitzungsber. d. philos., philol. und hist. Klasse 1908) entstammen die Handschriften mit dem Vermerk „Monasterii Weingartensis 1630" ursprünglich der Konstanzer Kapitelbibl., die in diesem Jahre vom Kloster Weingarten angekauft wurde.

20. Vergl. d. Urkundenbuch d. Abtei St. Gallen. Ed. Herm. Wartmann, Zürich 1863, Teil I. Wolfcoz, den man in den älteren Werken: Neugart, Episc. const. (siehe Anm. 2) und Weidmann, Gesch. d. St. G. Bibl. (siehe Anm. 16) ohne genügende Begründung mit dem gleichzeitigen Bischof Wolfleoz von Konstanz identifiziert. Paul Lehmann hat in seinem Aufsatz über die Italafragmente (siehe Anm. 19) auf die Unzulässigkeit dieser Hypothese hingewiesen.

21. St. Galler Urkundenbuch, Teil I. No. 119.

22. Gerbert, Monumenta veteris liturgae alemannicae. St. Blasien 1777, Teil I, Seite 482.

23. Michael Denis, Codices manuscripti theologici bibliothecae Palatinae Vindobonensis Latini etc., Vindobonae 1793—1802.

24. L. Delisle, Mémoires sur d'anciens Sacramentaires in den Mémoires de l'Institut national de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Tome 32, Paris 1881, p. 91.

25. Katalog der Miniaturenausstellung in der Hofbibl. Wien 1901.

26. G. Swarzenski, die Reichenauer Buchmalerei, Aufsatz im Rep. f. Kunstwissensch. Bd. 26. 1903.

27. Chroust, monumenta paleograph. Lieferung 19, Tf. 2—3.

28. Die Einsicht in den Codex wurde mir in schroffster Weise verweigert, sodaß ich nur die im Glaskasten aufgeschlagenen Seiten kenne. Der großen Liebenswürdigkeit von Dr. W. Köhler, der im Auftrag des deutschen Vereins für Kunstwissensch. d. Handschrift untersuchte, verdanke ich die genaue Beschreibung. Ich möchte ihm auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

29. Da eine Monographie über die Handschrift von Dr. Franz Landsberger in Vorbereitung ist, verzichte ich auf eine detaillierte Beschreibung.

30. I. Rudolf Rahn, das Psalterium aureum von St. Gallen, herausg. vom Hist. Verein des Cantons St. G. St. Gallen 1878.

31. Paris, Bibl. nat. Cod. lat. 1152.

32. Der Psalter des Erzbischofs Egbert von Trier in der Bibl. v. Cividale in Friaul ist als Festschrift d. Ges. f. nützliche Forschungen zu Trier, Trier 1901, von H. von Sauerland und A. Haseloff eingehend in einer umfangreichen Monographie behandelt worden.

33. Abgebildet in der Histoire de l'Art publiée sous la direction de André Michel, tome 1, première partie, fig. 107 nach Millet, le monastère de Daphni. Paris 1899.

34. Katalog vom Jahre 1900, No. 19, abgebildet in Die Elfenbeinwerke, Kgl. Museum zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche. II. Aufl. Berlin 1902.

35. Ildefons von Arx machte zuerst auf den Reiter mit dem einen Drachen darstellenden Feldzeichen aufmerksam, in dem er Erinnerungen an Ereignisse der Zeit sah. Auch Meyer von Knonau weist in Ekk. Cas. St. G. (siehe Anm. 2) Kap. 38, Anm. 488 darauf hin. Dort wird von einem Träger des Labarum gesprochen, der vor Karl III. herreitet. Meyer von Knonau verweist weiter auf Widukinds Schilderung der altsächsisch-heidnischen Abzeichen, Res. gestae Saxonicae I, Kap. 11, wo der Drache als Feldzeichen erwähnt wird.

36. Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehungen zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts von A. Goldschmidt, Berlin 1895.

37. Diese Bezeichnung nach I. I. Tikkanen, die Psalter-Illustrationen im Mittelalter, Bd. 1, Helsingfors 1895.

38. Kondakov, die Miniaturen in einem griechischen Psalter des IX. Jahrhunderts aus der Sammlung Chludoff in Moskau Moskau 1878. (Russisch.)

39. Paris, Bibl. nat. lat. 9428, Sacramentar des Drogo, saec. IX $^1/_2$ aus Metz.

40. Comte A. de Bastard, peintures et ornements des manuscrits (Tafelwerk), Paris 1832—69.

41. Vergl. das beschreibende Verzeichnis d. illumin. Hss. in Österreich, Ed. Franz Wickhoff, Bd. I, Tirol von Julius Hermann, Leipzig 1905, Seite 201 u. ff., Abb. 92—96. Das Innsbrucker Evangeliar soll aus Innichen oder Freising stammen.

42. Siehe Anm. 15. Mantuani sieht stilistische Unterschiede zwischen den Schnitzereien beider Elfenbeintafeln, die tatsächlich nicht bestehen.

43. Handschriftenverzeichnis der Stiftsbibl. Seite 23.

44. Bulletin de la Societé pour la Conservation des monuments historiques d'Alsace, deuxième série, XII. vol., première livraison, p. 34. Ch. Schmidt behandelt besonders ausführlich die im Kodex enthaltenen Urkunden. Seine Annahme, daß der Kodex von Bischof Erkanbold nach Straßburg gebracht worden sei, ist durchaus wahrscheinlich, doch ist die Hs. nicht für ihn geschrieben, da sie wesentlich früher entstanden ist. Vergl. auch f. d. Hs. Dom G. de Dartein, L'Evangéliaire de l'Evêque Erkanbold, Revue D'Alsace, Nouv. Série, VI ième année, 1905, p. 530.

45. Bei meinen Nachforschungen nach der Handschrift, deren Verbleib nach der Auktion Firmin-Didot ich zunächst nicht feststellen konnte, war mir Herr Jacques Rosenthal in München sehr behilflich. Ich möchte ihm an dieser Stelle nochmals meinen Dank sagen.

46. Vergl. hierfür Georg Thiele, Antike Himmelsbilder, Berlin 1898.

47. Richard Stettiner, Die illustrierten Prudentius-Handschriften, Straßburger Dissertation, Berlin 1895.

48. Die einzige Handschrift der St. Galler Bibliothek, die sich heranziehen ließe, ist der Kodex 86, der auf Seite 6 vor dem Prologus Rufini Torritani eine Bildseite enthält. In einem oberen Streifen thront Petrus zwischen Clemens und Simon Magus, darunter sieht man Rufinus, der dem Papst Gaudentius sein Buch überreicht. Ein breiter Rahmen enthält 12 Medaillons von Aposteln. Das Bild ist in Federzeichnung mit schwerer bunter Kolorierung ausgeführt, wie sie in St. Gallen sonst nie vorkommt. In den Profilköpfen kommen ähnlich St. Gallische Züge vor wie im Berner Prudentius, da aber der Text und die Initialen durchaus von den St. Gallischen Formen abweichen, halte ich diese Arbeit für auswärts entstanden und nach St. Gallen importiert.

49. Thiele (siehe Anm. 46) hält die Handschrift 250 für das Vorbild, 902 für die Kopie.

50. Hepidannus, der Verfasser der Vita Wiboradae vom Jahre 1072 soll auch die historischen Notizen im Kodex 915 verfaßt haben, die eine wichtige Quelle für die Geschichte des X. und XI. Jahrhunderts sind.

51. Abgedruckt von Fiala in den katholischen Schweizer Blättern 1859, Seite 374—5, als Ergänzung zu Wartmanns Totenbuch (siehe Anm. 2). Die Arbeit ist wenig brauchbar, da die Einträge nicht auf ihre Chronologie paleographisch untersucht sind.

52. Haseloff, Egbert-Psalter, Seite 128 ff. (siehe Anm. 32).

53. Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit von E. H. Zimmermann, Abh. im kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Centralkommission f. Kunst und hist. Denkmale, Heft 1—4, Wien 1910. Fig. 33 und 34 sind Abbildungen der Widmungsbilder im Kodex 562 der Hofbibl. zu Wien und dem Codex reg. Christ. lat. 124 der Vaticana in Rom.

54. Paris, Bibl. Nat. lat. 10514, ausführl. beschrieben von Haseloff, Egbert-Psalter (siehe Anm. 32).

55. Abgebildet bei Alfred Maskell, La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétiénne et de l'époque byzantine, Gaz. d. Beaux-Arts, Oktober 1909, Seite 301 ff.

56. Vergl. die Elfenbeine: Berlin, Friedrich-Museum, Nr. 3; London, British Museum, Nr. 14; Manchester, John Rylands libr. u. a.

57. Vergl. z. B. Rom, Vatik. Bibl. graec. 1613, abgeb. bei Stephan Beißel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg 1893, Tafel 16.

58. Siehe hierfür den Anhang.

59. Siehe das Verbrüderungsbuch, herausg. v. Dümmler und Wartmann (siehe Anm. 2).

60. Siehe Seite 53.

61. Siehe Anm. 26. Die Bezeichnung der Gruppen übernehme ich aus Swarzenskis Aufsatz.

62. Oechelhäuser, Die Miniaturen der Univ. Bibl. zu Heidelberg, 1887.

63. Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibl. zu Trier in unveränderl. Lichtdrucken, herausg. v. Fr. X. Kraus, Freiburg 1884.

64. Die Wandgemälde der St. Georgs-Kirche zu Oberzell a. d. Reichenau, herausg. v. Fr. X. Kraus, Freiburg 1884, und Carl Künstle, die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neu entdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen, Freiburg 1906.

65. Eine dritte anscheinend Augsburger Handschrift ist der Kodex 193 der Fürstl. Bibl. zu Donaueschingen, ein Sakramentar des XI. Jahrhunderts, dessen Kalender entschieden dorthin weist, und das gut mit der Londoner Handschrift zusammengeht.

66. Wilhelm Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Ergänzungsband VII der Westdeutschen Zeitschrift, Trier 1891, ist die grundlegende Arbeit für die Erforschung der alemannischen Buchkunst.

67. Abgebildet bei Stephan Beißel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Aachen 1886.

68. Neuerdings veröffentlicht als Heft 1 der Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München, herausg. v. Dr. Georg Leidinger, München 1912.

69. Der Kodex in Hannover, Kgl. Sammlung, Prinzenstraße 4, Sektion XXI a Nr. 57, scheint mir, nach Photographien zu urteilen, den Kölner Handschriften vom Typus des Freiburger Kodex Univ. Bibl. 360 a näher zu stehen als der Reichenauer Schule. Die Handschrift der Vaticana Barb. 711 werde ich im folgenden noch untersuchen.

70. W. Vöge, Ein Verwandter des Codex Egberti, Rep. für Kunstwissensch., Bd. 19, 1896.

71. Der Zusammenhang dieser vorzüglichen Arbeiten mit dem in Echternach entstandenen Kodex der Ste. Chapelle in Paris Bibl. Nat. lat. 8851 scheint mir nicht so zwingend zu sein, wie es Haseloff im Egbert-Psalter (siehe Anm. 32) annimmt.

72. Verzeichnis der illum. Handschriften in Österreich, Ed. Wickhoff, Bd. 3, Kärnten, von Robert Eisler.

73. Von Vöge unter Vorbehalt als Nr. XVI in seine Schule aufgenommen.

74. Der von Swarzenski mit dieser Handschrift in Verbindung gebrachte Wiener Kodex 1239 gehört nur im weiteren Sinne in den Reichenauer Kunstkreis.

75. Vergl. Bruck, Malereien in Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906. Seite 17 ff., 4 Abbildungen.

76. Im Bargello zu Florenz.

Anhang.

Liturgisches.

Die im folgenden abgedruckten Kalender der Handschriften Oxford Bodleian Libr., Codex Auct. D. I. 20 und St. Gallen, Codex 341 sind deswegen hier zur Wiedergabe gewählt, weil der Oxforder Codex den einzigen Kalender des IX. Jahrhunderts enthält und die St. Galler Handschrift unter den zahlreichen erhaltenen des XI. Jahrhunderts als Normaltypus gelten kann. Für die den Originalen entsprechende Schreibweise der Heiligennamen übernehme ich keine Verantwortung, da es mir nicht mehr möglich war, nachträglich eine Kontrolle meiner Notizen an Ort und Stelle vorzunehmen.

Kalender.

Januar.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Circumcisio Domini	Oct. et Circumcisio
2.		Oct. Stephani
3.	Genovefae virg	Oct. Johannis
4.		Oct. Innocentum
5.		
6.	Epiphania	Vig. Epiphaniae
7.	Eductio Jhs. de Egypto	Epiphania
8.		
9.		
10.	Nat. St. Pauli pr. her. Hilarii epi. Pectavis	(Pauli pr. her.[1])
11.		
12.		
13.		Oct. Epiph. et dep. St. Hilarii
14.	Felicis in Pincis.	Felicis in Pincis
15.		(Mauri Abbis.)
16.	Marcelli Papae	Marcelli Pp.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
17.	Antonii mon.	(Antonii Abbis.)
18.	Priscae, cath. Petri	Priscae, cath. Petri
19.	Mariae et Marthae	
20.	Sebastiani et Fabiani	Sebastiani et Fabiani
21.	Agnae	Agnae (Meginradi)
22.	Vincentii Anastasii	Vincentii
23.	Emerentianae et Macharii	[Emerentianae][2])
24.	Timothei	(Timothei)
25.	Conv. Pauli	Conv. Pauli
26.		(Policarpi)
27.	Agnae secundae	
28.	Aldegundis	Oct. Agnetis.
29.		
30.		
31.		

Februar.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Policarpi, Brigidae	Brigidae
2.	Purif. Mariae	Purif. Mariae
3.		Blasii
4.		
5.	Agathae	Agathae
6.	Vedasti et Amandi	
7.		
8.		
9.		
10.	Scolasticae	(Scolasticae)
11.		
12.		
13.		
14.	Valentini, Vitalis, Feliculae Zenonis	Valentini

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
15.		
16.	Julianae	Julianae
17.		
18.		
19.		
20.		
21.		
22.	Cathedra Petri in Antiochia	Cath. Petri in Antiochia
23.		Vig. Mathiae
24.	Mathiae	Mathiae
25.		
26.		
27.		
28.		

März.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.		Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Donati Mon. et Dep. Albani[3])		17.	Dep. Pancratii	Patricii
2.			18.		
3.			19.		
4.	Adriani		20.		
5.			21.	Benedicti Abbis.	Benedicti
6.		Fridolini Abbis.	22.		
7.	Perpetuae, Felicitatis		23.		
8.			24.		
9.	XL Militum	in Armenia XL Militum	25.	Crucifixio, Passio Jacobi fris Dni. et conc. Mariae	Adnunt. Mariae, Ynolatio Isaac.
10.		in Bobio[4]) Attalae	26.		
11.			27.	Resurrectio dni	Resurrectio dni
12.	Gregorii Pp.	Gregorii Pp.	28.		
13.			29.		
14.			30.		
15.			31.		
16.	Ciriaci Mart.				

April.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.		Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Quintiani		16.		
2.			17.		Petri Diac.
3.			18.		
4.	Ambrosii	Ambrosii	19.		
5.			20.		Senisii
6.			21.		
7.			22.		
8.			23.	Georgii	Georgii et Adelberti[5]) Mart
9.			24.		
10.			25.	Laetania maior, Marci	Laetania maior, Marci Ev.
11.	Leonis Pp.		26.		
12.	Zenonis		27.		
13.	Eufemiae Virg.		28.	Vitalis	Vitalis, Christofori
14.	Tiburti, Valeriani, Maximi	Tyburti, Valeriani Maxim	29.		
15.			30.		Vig. Aplor Philippi et Jacobi

Mai.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.		Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Philippi et Jacobi	Philippi et Jacobi, Waldpurgae, Sigismundi	12.	Pancratii, Nerei, Achillei	Pancratii, Nerei, Achillei
2.		Passio Sanct. Wiboradae	13.	Mariae ad Martires, Servasii Epi	Gangolfi[6])
3.	Alexandri, Eventi, Theodoli, Inv. Stae. Crucis	Inv. Stae. Crucis, Alexandri Aliorumque	14.		
4.			15.	Primum Pentec.	
5.	Ascensio Domini	Ascensio Domini	16.		
6.		(Johannis Ante Portam Latinam)	17.		
7.			18.		
8.		Mediolano Victoris	19.	Pudentianae	Pudentianae
9.			20.		
10.	Gordiani et Epimachi	Gordiani et Epimachi	21.		
11.			22.		
			23.		Desiderii Epi[7])

Mai.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
24.		
25.	Urbani	Urbani
26.	Augustini Epi	
27.	Germani Epi	
28.		Parisuis Germani
29.	Maximini Epi	
30.		
31.	Petronellae	Petronellae

Juni.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Ded. Sancti Nicomedis	Nicomedis (Symeolis)
2.	Marcellini et Petri	Marcellini et Petri, Erasmi
3.		
4.	Cirini	
5.	Bonifacii	Bonifacii
6.		
7.		
8.	Medardi	Medardi
9.	Primi, Fediciani, Columbae	Primi, Fediciani, Columbae
10.		
11.	Barnabae, disc. Pauli	Barnabae
12.	Nazarii, Basilidis, Naboris, Cirini	Basilidis, Cyrini, Naboris, Nacari
13.		
14.	Valerii, Rufini	
15.	Viti, Modesti, Crescentiae.	Viti, Modesti, Crescentiae
16.	Aurei, Justini	Cyrini et Iulittae
17.		
18.	Marci et Marcelliani	Marci et Marcelliani
19.	Gervasi, Protasi, Nazari	Gervasi, Protasi
20.		
21.	Albani	Albani
22.	Jacobi Alphei, Paulini	(Paulini Epi)
23.	Vig. Joh.	Vig. Joh.
24.	Johannis	Nat. Praec. Dni In Epheso Dorm. Sancti Joh. Ev.
25.	Joh. et Pauli	
26.		Joh. et Pauli
27.		
28.	Vig. Petri et Pauli Leonis	Leonis, Vig. Aplor.
29.	Petri et Pauli	Petri et Pauli
30.	Pauli Dep. Marcialis Epi	Pauli

Juli.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.		(Octav Sancti Johannis)
2.	Processi, Martiniani, Dep. Sanctae Monegundae	Processi and Martiniani
3.		Constantii
4.		Uodalrici
5.		
6.	Oct. Aplor.	Oct. Aplor.
7.		Willeboldi et Wunnibaldi[8])
8.		Chiliani, Cholmani, Totmani
9.		
10.	Chiliani	VII Fratres, Filii S. Felicitatis
11.		Transl. Sancti Benedicti
12.	VII Fratres	Margarethae (Hermachorae et Fortunatae
13.		
14.		
15.	XII. Apli. divisi ad praedicandum, Margarethae	(Divisio Aplorum)
16.	Sperati, Martialis, Januari	
17.		(Alexii cf.)
18.		
19.		Christinae Virg.
20.		
21.	Praxedis	Praxedis
22.		Mariae Magdalenae
23.	Apolinaris	Ravennae Apolinaris
24.	Christinae	Vig. Jacobi
25.	Jacobi filii Zebedaei	Nat. Jacobi Apli. Christofori
26.		
27.		
28.		Pantaleemonis Mart.
29.	Felicis, Simplicis, Faustinae, Beatricis	Felicis, Simplicii, Faustini, Beatricis
30.	Abdon et Sennes	Abdon et Sennes
31.		Antisiodoro Germani Epi.

August.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	VII. Fratr. Macchab.	Statio ad St. Petrum ad vincula, Eugei, Florae, Lucillae
2.	Stephani	Stephani, Pp.
3.		Inv. Corp. St. Stephani
4.		
5.		(Oswaldi, Dominici)
6.	Xisti, Felicissimi Agapiti	Syxti, Felicissimi, Agapiti

August.

Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
7. Donati Epi	Afrae Donati	21. Privati	
8. Ciriaci	Cyriaci, Secundi	22. Timothei et Symphoriani	(Oct. Ass. Timotii et Symphoriani)
9. Vig. Laurentii	Vig. Laurentii	23.	In Hostia Archilai, Vig. Bartholomei
10. Laurentii	Laurentii	24.	Bartholomei
11. Tiburti, Susannae	Tyburtii	25. Bartholomei, Genesii	
12.		26. Hirenei, Abundi, Alexandri	Alexandri
13. Ippoliti	Yppoliti Mart. et Concordiae	27. Rufi	Vig. Pelagii
14. Eusebii	Eusebii, Vig. Mariae	28. Augustini, Hermetis	Fest. Pelagii[9]) Ermetis Augustini, Juliani
15. Ass. Virg.	Oct. Laurentii	29. Passio St. Joh. Sabinae	Sabinae
16.	Agapiti	30. Felicissimi Audacti	Felicis Audacti
17. Oct. Laurentii	Oct. Laurentii	31. Paulini Epi et cf.	
18. Agapiti Mart.	Agapiti		
19. Maghi	Bertolfi		
20.	(Bernardi)		

September.

Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1. Petri Epi, Prisci	Verenae (Egidii)	15. Nicomedis	Nicomedis (Oct. Nat. Mariae)
2.	(Antonini)	16. Luciae, Euphemiae, Geminiani	Luciae, Euphemiae, Geminiani
3.	Remacli[10]), Mansueti	17. Lantperti Epi	Landperti
4.		18.	
5. Quinti		19. Januarii	
6.	Magni[11])	20.	Vig. Mathei
7.	Nat. St. Mariae, Adriani	21. Mathei	Mathei
8. Nat. St. Mariae, Adriani	Gurgonii	22. Mauricii et Soc.	Mauricii, Hemmerammi
9. Gurgonii		23.	(Teclae)
10.	Proti, Iacincti, Felicis, Regulae	24. Conc. Joh. Bapt.	
11. Proti, Iacincti, Felicis Regulae		25.	
12.		26.	
13.	(Oct. St. Magni)	27. Cosmae, Damiani	Cosmae, Damiani
14. Cornelii, Cypriani, Exalt. St. Crucis	Exalt. St. Crucis, Cornelii Epi cum aliis XX.	28.	(Venezlai)
		29. Dedic, Arch. Michaelis	Ded. St. Michahelis
		30. Hieronimi	Hieronimi

Oktober.

Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1. Remedii, Germani	Remidii	17. Lucae Ev.	Transl. corp. St. Galli et Ded. eccl. Ipsius
2. Leudegarii	Leudegarii	18. Lucae Ev.	Lucae Ev.
3. Sulpicii, Serviniani		19.	Januarii Sociorumque
4.	(Francisci)	20.	
5.		21. Hilarionis	(Undecim Milia Virginum)
6.	(Fidis)	22.	
7. Marci, Marcelli, Eapulei	Marci, Sergii, Bacchi	23.	Oct. St. Galli
8.		24. Nat. Stor. Mart. XLVI Crispini Crispiniani	
9. Dionisii, Rustici, Eleutherii Gereon	Dionisii, Rustici, Eleutherii	25.	Crispini Crispiniani
10. Paulini, Epi		26.	
11. Recordatio Fratrum		27. Simonis, Tathei, Judae	Vig. Aplor. Symonis et Judae
12.		28.	Symonis et Judae
13.	(Oct. St. Fidis)	29.	(Narcissi Epi)
14. Calisti Pp.	Calisti	30.	
15. Vig. St. Galli cf.	Vig. St. Galli	31. Gavini	Quintini, Vig. Omn. Scor.
16. Nat. St. Galli.	Dep. St. Galli		

November.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.		Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Caesarii, Transl. Bonifacii Omn. Scor., Benigni	Omn. Scor. Caesarii, Eustachii	17.	Aniani, Teclae, Augustini	Aniani. Augustini
2.			18.		Oct. Martini
3.		Pirmini[12]), Huperti[13])	19.		(Elisabeth)
4.	Dep. Amandi		20.		
5.			21.		
6.	Willibordi	(Leonardi, Willibrordi)	22.	Ceciliae	Ceciliae
7.			23.	Clementis, Columbani	Clementis, Felicitatis, Columbani (Oct. Otmari)
8.	IV. Coronatorum	Coronatorum	24.	Chrisogoni	Chrisogoni
9.	Theodori	Theodori	25.		(Katherinae)
10.		Mennae, Vig. St. Martini	26.		(Conradi)
11.	Martini, Mennae	Martini	27.	Fidelis	
12.			28.		
13.	Dep. Briccii	Brictii	29.	Saturnini, Chrisanti, Mauri, Dariae	Saturnini, Chrisanti, Sisinnii, Mauri, Dariae, Vig. Andreae
14.			30.	Andreae Ambrosii	Andreae
15.		Vig. Otmari[14]) (Findani)			
16.	Felicitatis	Otmari			

Dezember.

	Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.		Oxford D. I. 20.	St. Gallen 341.
1.	Ded. St. Albani	Elegii	17.	Ignatii	
2.			18.		
3.	Luccii	Lucii	19.		
4.		Barbarae	20.		Vig. Thomae
5.			21.	Thomae	Thomae
6.		Nicolai	22.		
7.	Oct. Andreae	Oct. Andreae	23.	Dep. Victoris	
8.			24.		Vig. Nat. Domini
9.			25.	Nat. Domini, Anastasiae	Nat. Domini Anastasiae
10.			26.	Stephani	Stephani
11.	Eulaliae, Damasi	Damasi	27.	Ass. Joh.	Joh. Ev.
12.			28.	Infantium	Innocentum
13.	Luciae	Luciae, Ottiliae	29.		(Thomae)
14.			30.	Dep. Perpetui	
15.			31.	Silvestri	Silvestri
16.					

Anmerkungen.

1. Die in runden Klammern wiedergegebenen Namen des Codex 341 sind im 13. bis 14. Jahrhundert hinzugefügt.
2. Die in eckigen Klammern wiedergegebenen Namen des Codex 341 sind Hinzufügungen des 11. Jahrhunderts.
3. Lokalheiliger in Mainz.
4. Das Columbanskloster in Bobbio stand zu St. Gallen von jeher in enger Beziehung.
5. Der heilige Adalbert von Prag, gestorben 997.
6. Gangulf, Märtyrer von Varennes in Burgund, wird in den Acta SS. am 11. Mai behandelt.
7. Reliquien des heiligen Desiderius von Viennes befanden sich seit dem Jahre 870 in St. Gallen.
8. Willibald, Bischof von Eichstädt, wurde um das Jahr 1000 kanonisiert. Wunnibald gilt als sein Zwillingsbruder.
9. Das Fest des heiligen Pelagius ist nur in dieser Handschrift besonders hervorgehoben.

10. Der heilige Remaclus (gestorben ca. 620) war Bischof von Tongres oder Utrecht, Gründer der Klöster Stablo und Malmedy.

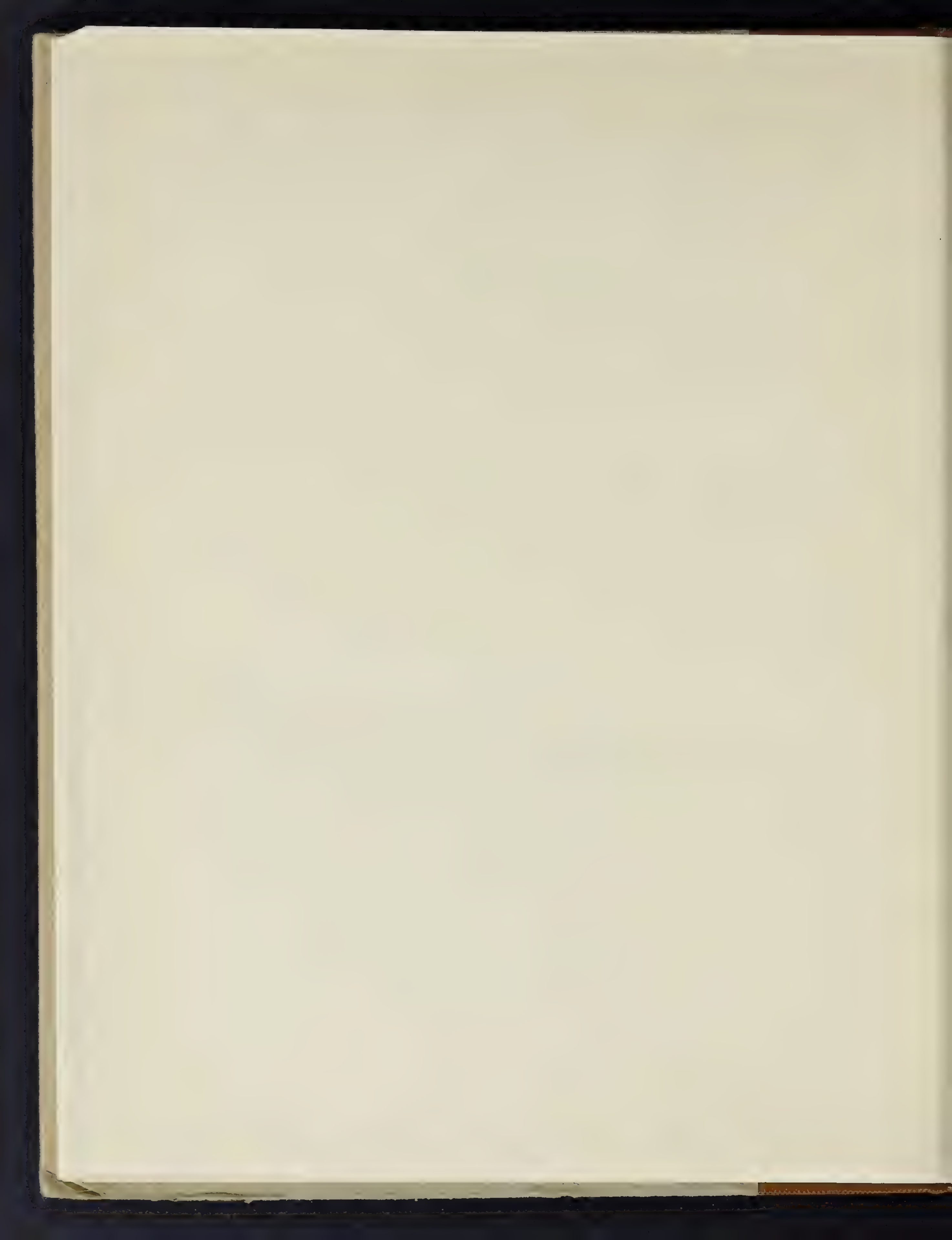
11. Reliquien des heiligen Magnus wurden im Jahre 895 nach St. Gallen gebracht, Magnus rangiert an dritter Stelle unter den St. Gallischen Heiligen nach Gallus und Otmar. Seine Legende ist sehr verwirrt. Er gilt bald als Nachfolger des Gallus in St. Gallen, bald als Gründer der Abtei Füssen, deren erster Abt er gewesen sein soll. Zwischen den Jahren 887 und 889 wurden seine Reliquien zu St. Gallen an einem 15. September in die besonders dafür erbaute Magnus-Basilika beigesetzt.

12. Pirmin ist der Gründer der Abtei Reichenau, auch zahlreiche andere Klöster in Alemanien werden auf ihn zurückgeführt.

13. Hubert war Bischof von Lüttich oder Utrecht. Nach manchen Berichten soll er unter Remaclus in Stablo Buße getan haben. Die Einführung seines Kultus in St. Gallen wird daher mit der Klosterreform durch Abt Nortbert zusammenhängen. Das gleiche gilt vielleicht von den Heiligen Berno, Odo, Maiolus und Odilo, die sämtlich kanonisierte Äbte von Cluny sind.

14. Abt Otmar von St. Gallen starb am 16. November 759 auf einer Rheininsel in Gefangenschaft. 769 wurden seine Gebeine nach St. Gallen gebracht und gerieten dort in Vergessenheit, 830 wurden sie beim Neubau der Galluskirche nach der Peterskapelle gebracht und abermals vergessen, 864 wurden sie feierlich in die Gallus-Basilika übertragen, und im Jahre 867 erhielten sie eine besondere Kirche, die Otmars-Basilika. Erst von diesem Zeitpunkt an ist sein Name stets unter den St. Galler Lokalheiligen zu finden.

Verzeichnis der behandelten und erwähnten Handschriften.



Verzeichnis der Tafeln.

LXIX. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 390/391.
1. Kreuzigung.
2. Frauen am Grabe.

LXX. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 390/391.
1. Initialornamentik.
2. Text.

LXXI. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 339.
1 u. 2. Initialen und Text.

LXXII. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 339.
1. Initiale und Text.
2. Kruzifixus.

LXXIII. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 376.
1. Thronender Gregor.
2. Thronende Maria mit dem Kinde.

LXXIV. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. 376.
1 u. 2. Initialen und Text.

LXXV. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 376: Kreuzigung.
2. Cod. 338: Kreuzigung.

LXXVI. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 340: Kreuzigung.
2. Cod. 341: Kreuzigung.

LXXVII. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 340: Geburt Christi.
2. Cod. 341: Geburt Christi.

LXXVIII. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 340: Frauen am Grabe.
2. Cod. 341: Frauen am Grabe.

LXXIX. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 376: Himmelfahrt Christi.
2. Cod. 340: Himmelfahrt Christi.

LXXX. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 338: Das Pfingstwunder.
2. Cod. 340: Das Pfingstwunder.

LXXXI. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 341: Pfingstwunder.
2. Cod. 338: Vere-Dignum-Initiale.

LXXXII. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 340: Vere-Dignum-Initiale.
2. Cod. 341: Vere-Dignum-Initiale.

LXXXIII. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 338: Ornamente, Initialen u. Text.
2. Cod. 338: „ „ „ „

LXXXIV. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 340: Initialen und Text.
2. Cod. 341: Initiale und Text.

LXXXV. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 376: Schriftprobe aus dem Kalender.
2. Cod. 341: Schriftprobe aus dem Kalender

LXXXVI. St. Gallen, Stiftsbibliothek.
1. Cod. 374: Initiale und Text.
2. Cod. 560: Initiale und Text.

LXXXVII. Karlsruhe, Großherzogliche Bibliothek. Cod. Aug. XXX.
1. Initiale und Text, ältester Stil.
2—4. Initiale und Text, zweiter Stil.

LXXXVIII. Karlsruhe, Großherzogliche Bibliothek. Cod. Aug. XXXVII.
1 u. 2. Initialen und Text dritter Stil.
3. Initiale und Text, vierter Stil.

LXXXIX. 1. Leipzig, Stadtbibliothek. Cod. CXC, Zierseite mit Monogramm.
2. Cambridge, Fitzwilliam-Museum, Lectionar, Zierseite mit Monogramm.

XC. Wien, Hofbibliothek. Cod. 573.
1. Widmungsbild.
2. Initiale und Text.

XCI. 1. Wien, Hofbibliothek. Cod. 573: Initiale und Text.
2. London, British Museum. Cod. Harl. 2908: Initiale und Text.

XCII. London, British Museum. Cod. Harl. 2908.
1. Widmungsbild.
2. Zierseite mit Initiale.

XCIII. Florenz, Bibliothek Mar. Armadio II. Cod. 37.
1 u. 2. Ornamente, Initialen und Text.

XCIV. London, British Museum. Cod. Add. 20692.
1 u. 2. Zierseiten mit Initialen.

XCV. Rom, Vatikan. Bibliothek. Cod. Barb. lat. 711.
1. Incipitseite.
2. Kruzifixus.

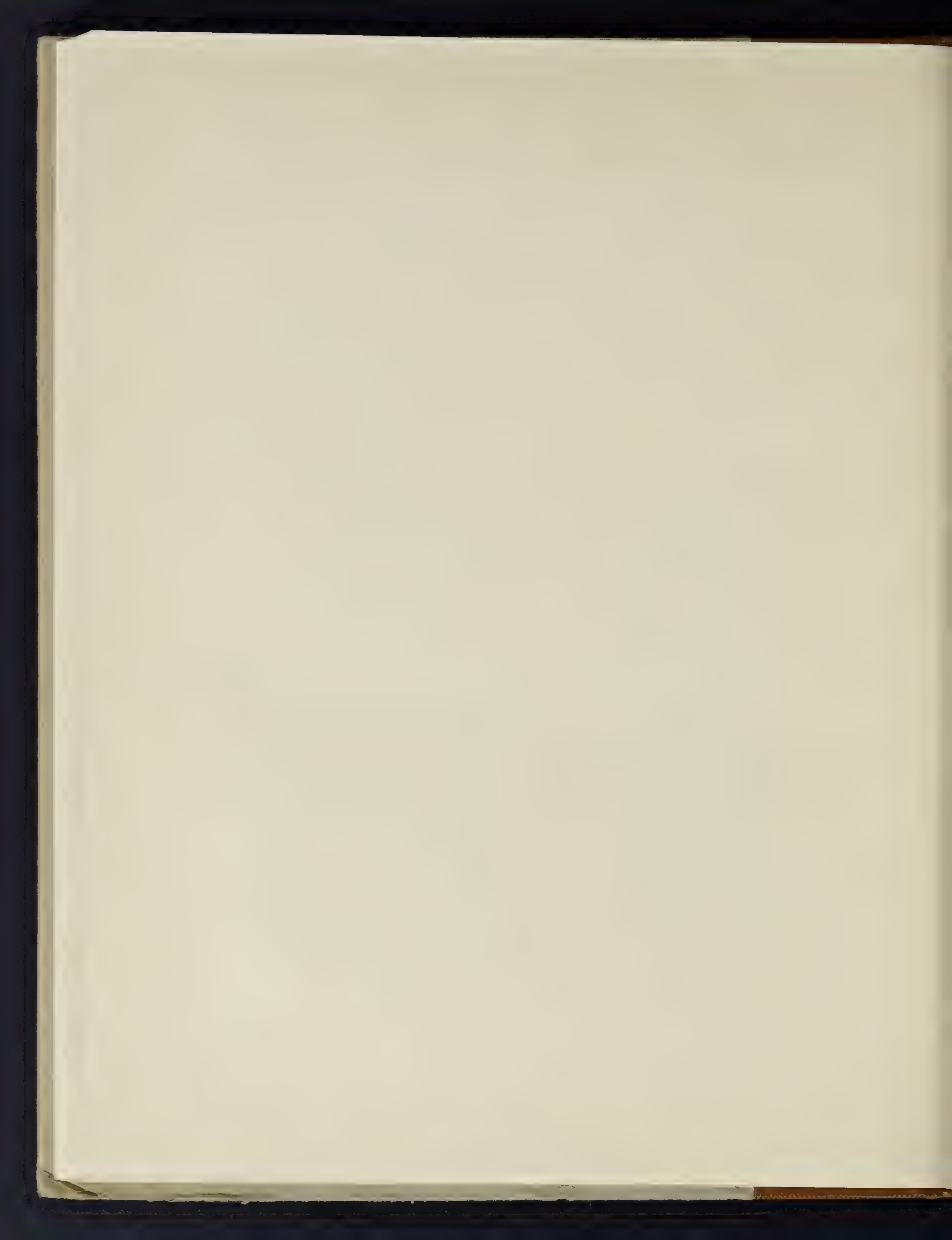
XCVI. Fulda, Ständ. Landesbibl. Cod. A. a 8.
1. Konkordanztafel.
2. Initiale und Text.

XCVII. Leipzig, Stadtbibliothek. Cod. CXC.
a. Inspiration des heil. Gregor.
b. Kruzifixus.

XCVIII. a. Leipzig, Stadtbibliothek. Cod. CXC, Te igitur als Monogramm.
b. Fulda, Ständ. Landesbibliothek. Cod. A. a 136.

IC. Weimar, Großh. Bibliothek. Ms. fol. 1.
1. Konkordanztafel.
2. Ornament und Text.

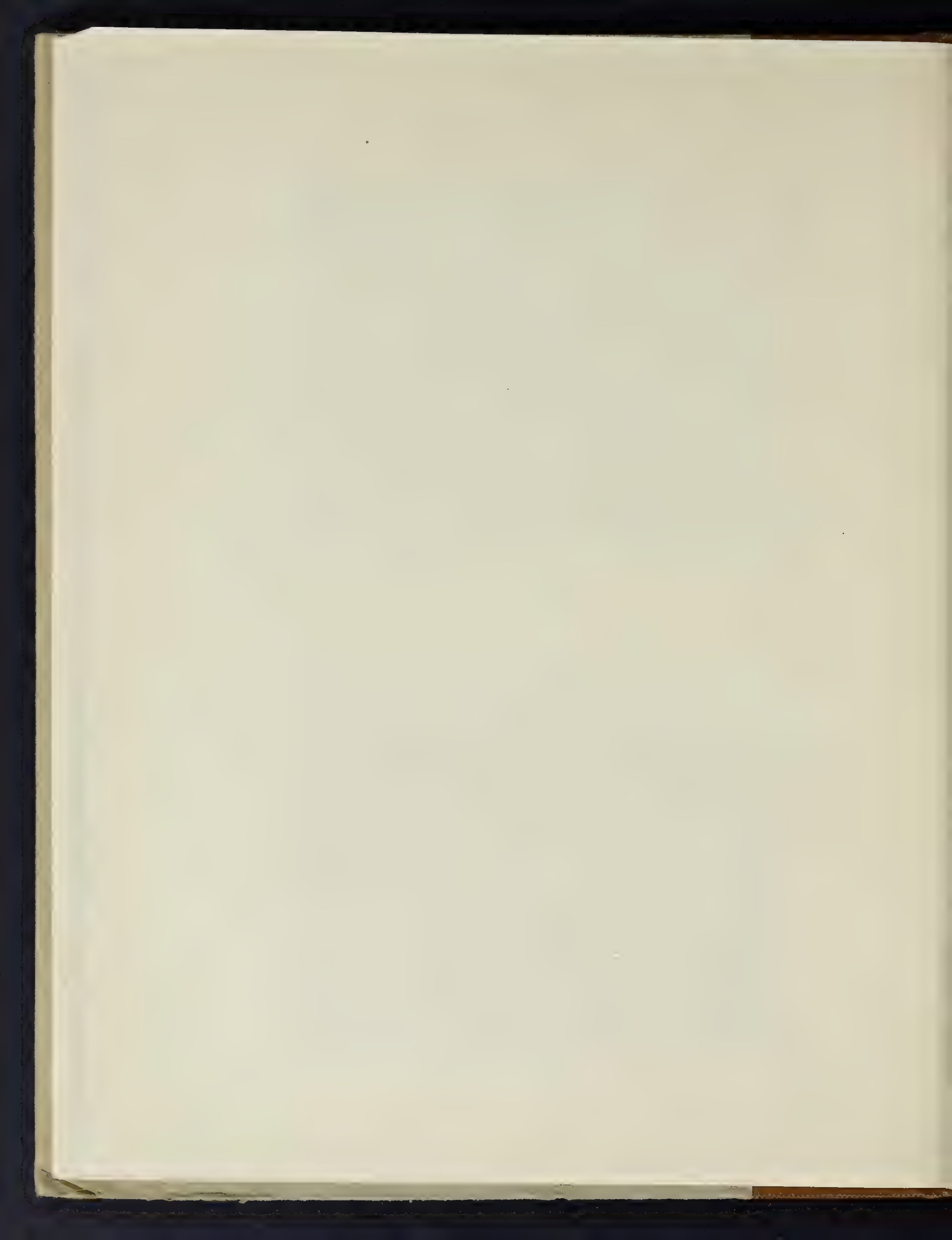
C. München, Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek. Clm. 11019 c. p. 32.
a. Initiale, Ornament und Rahmen.
b. Bild des Evangelisten Lukas.

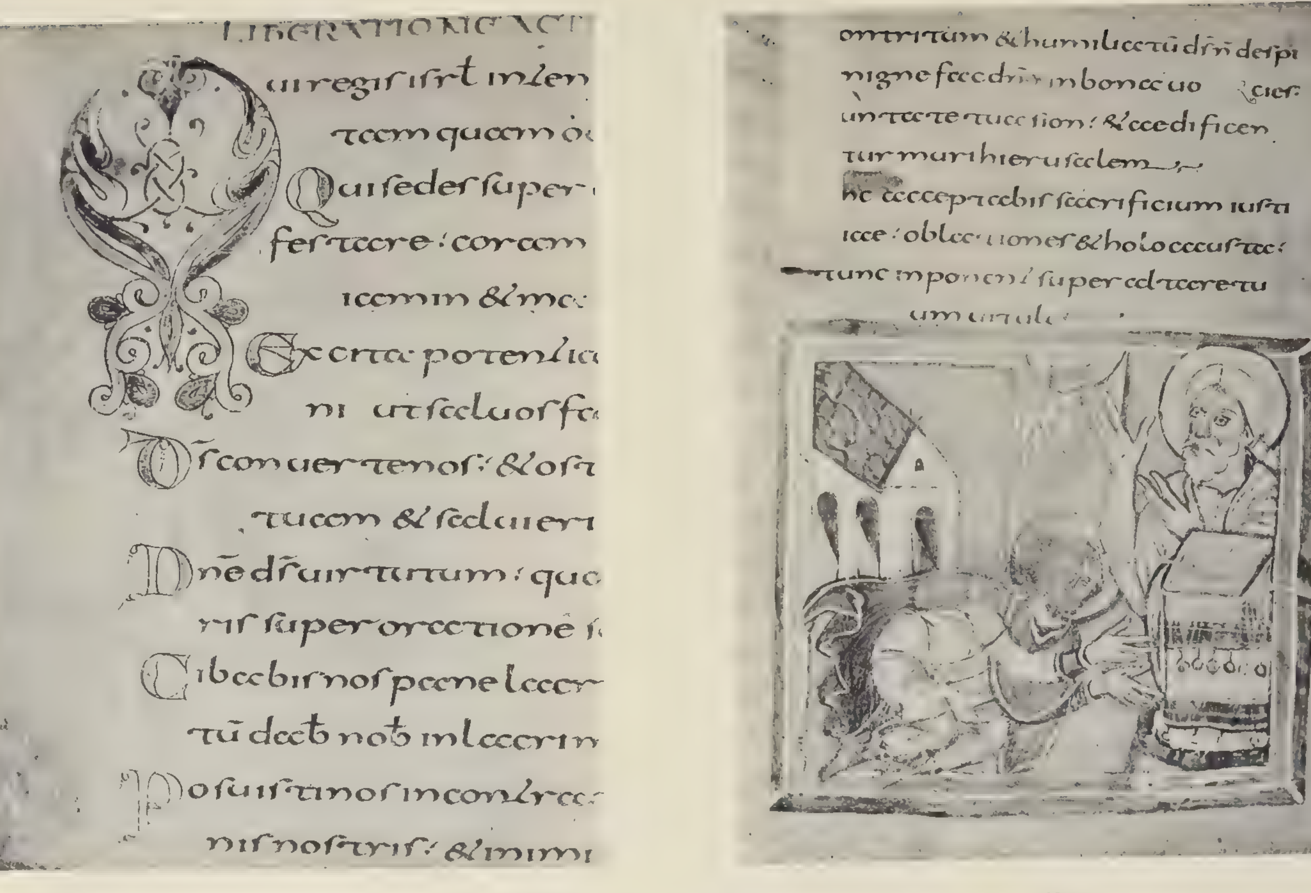


No. 1

No 2

ZÜRICH. Stadtbibliothek. Ms. C. 12.

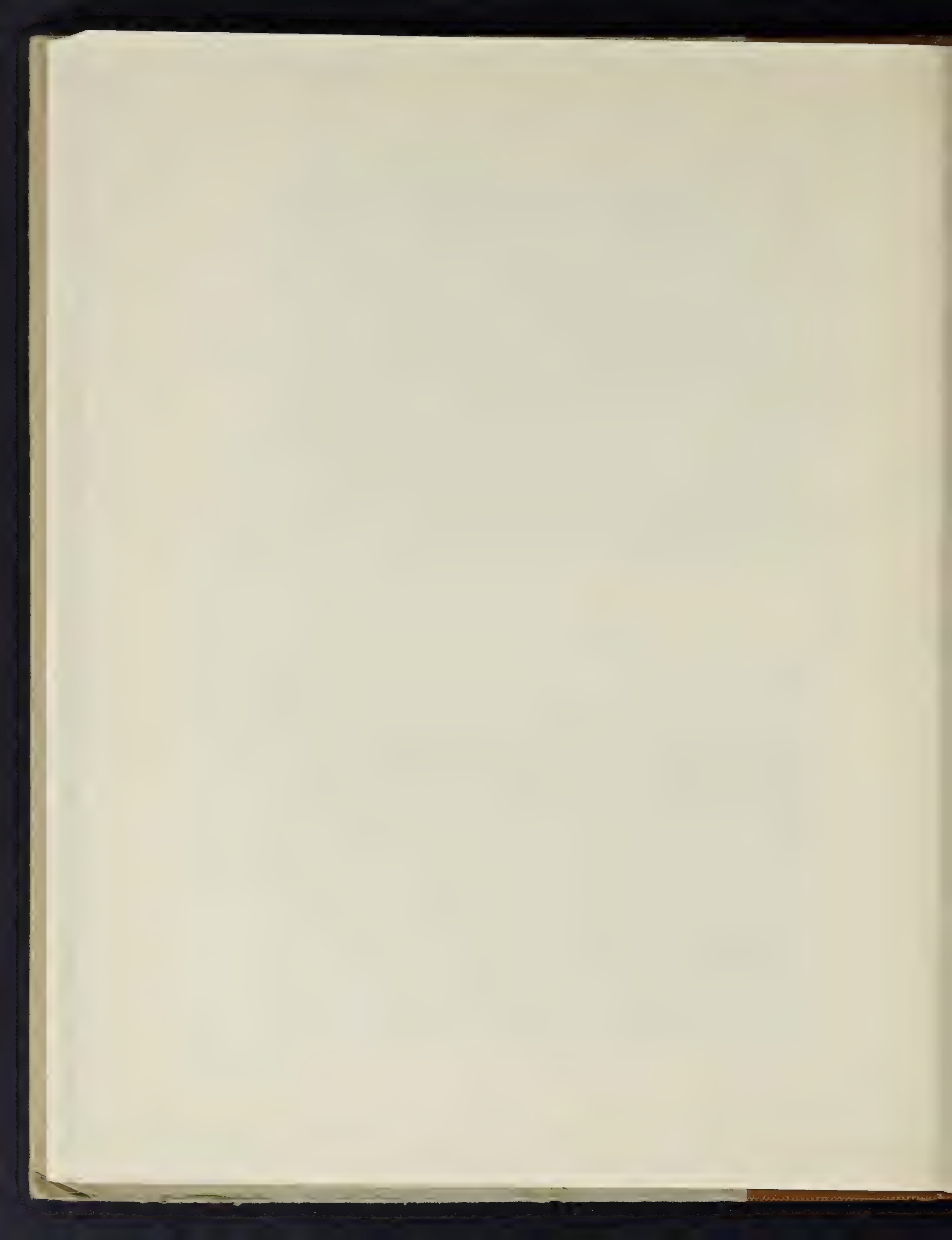


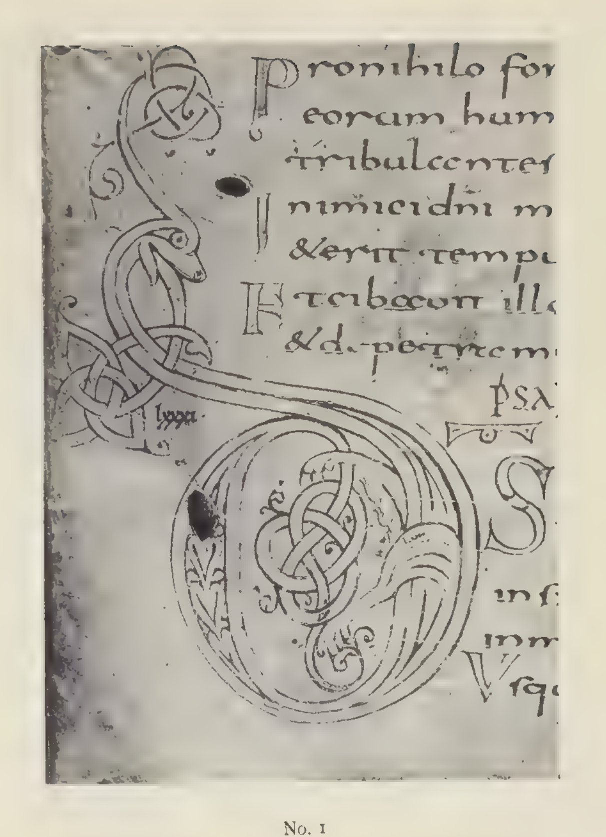


No. 1

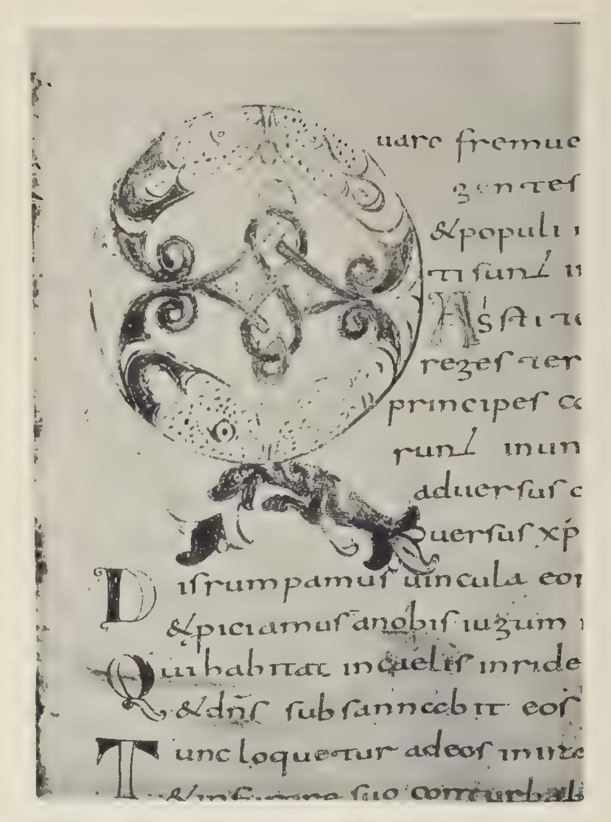
No. 2

ZÜRICH. Stadtbibliothek. Ms. C. 12.



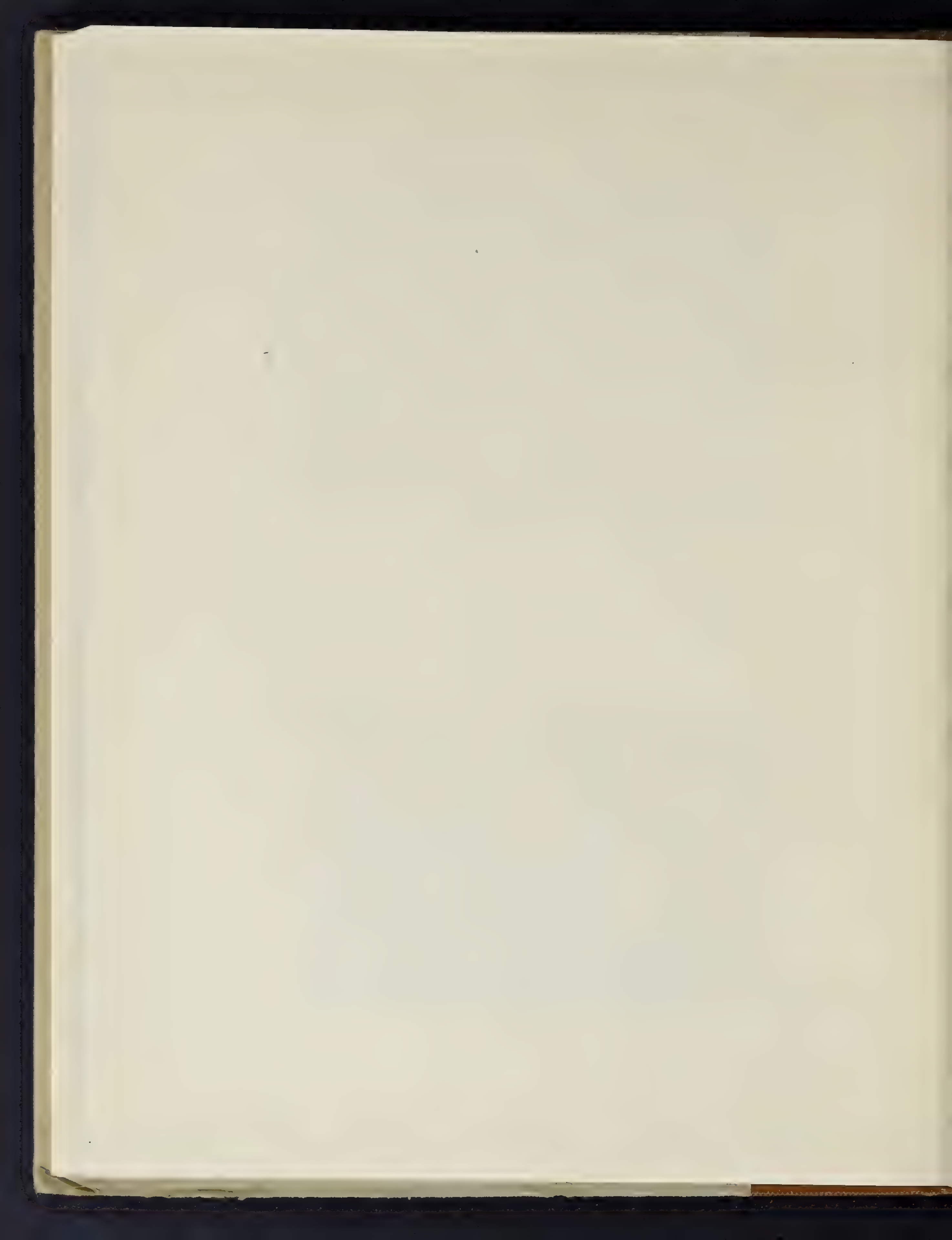


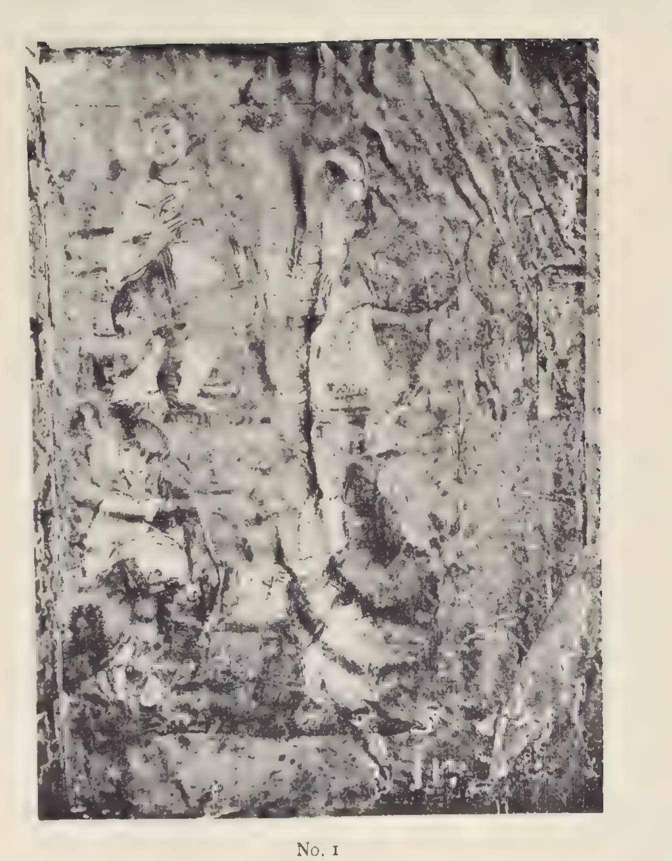
No. 1



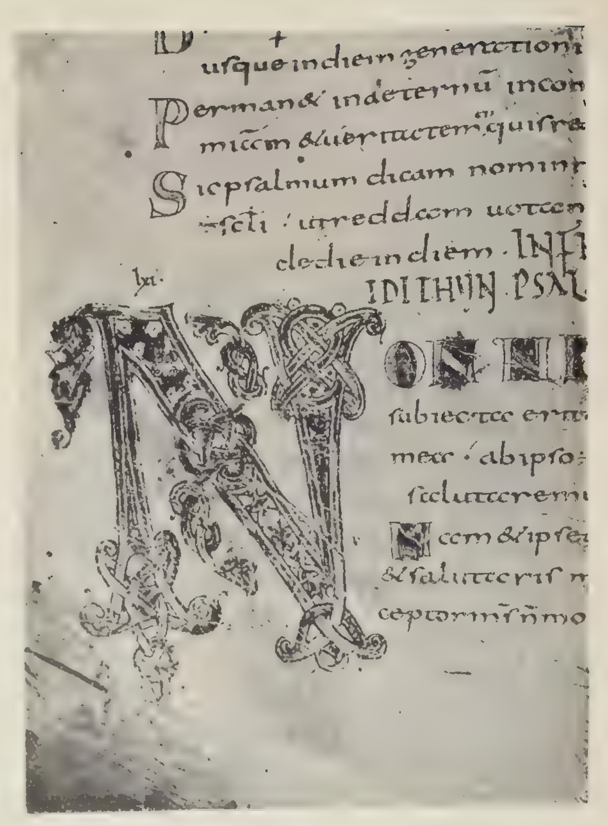
No. 2

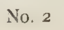
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 20.





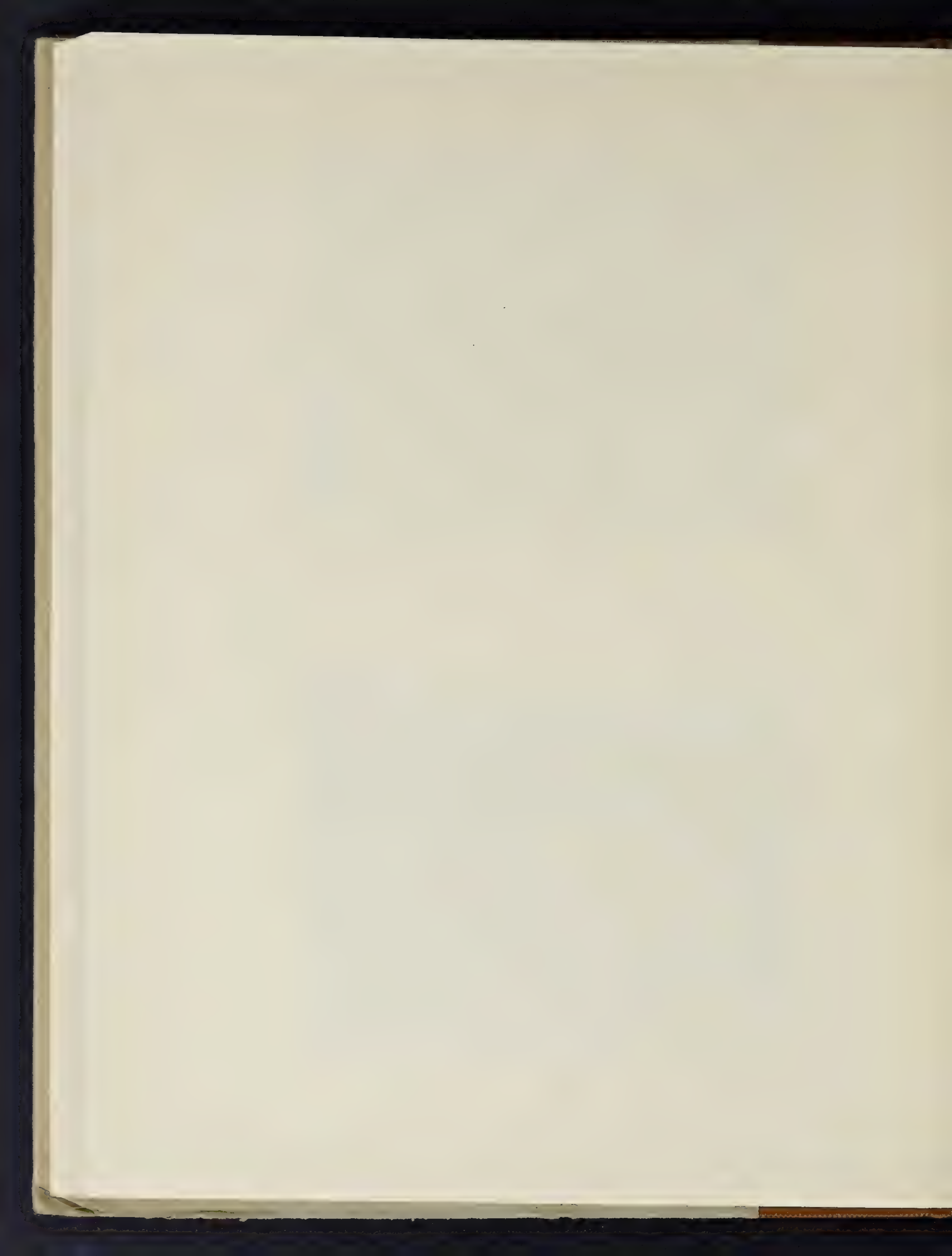
No. 1





No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 20.

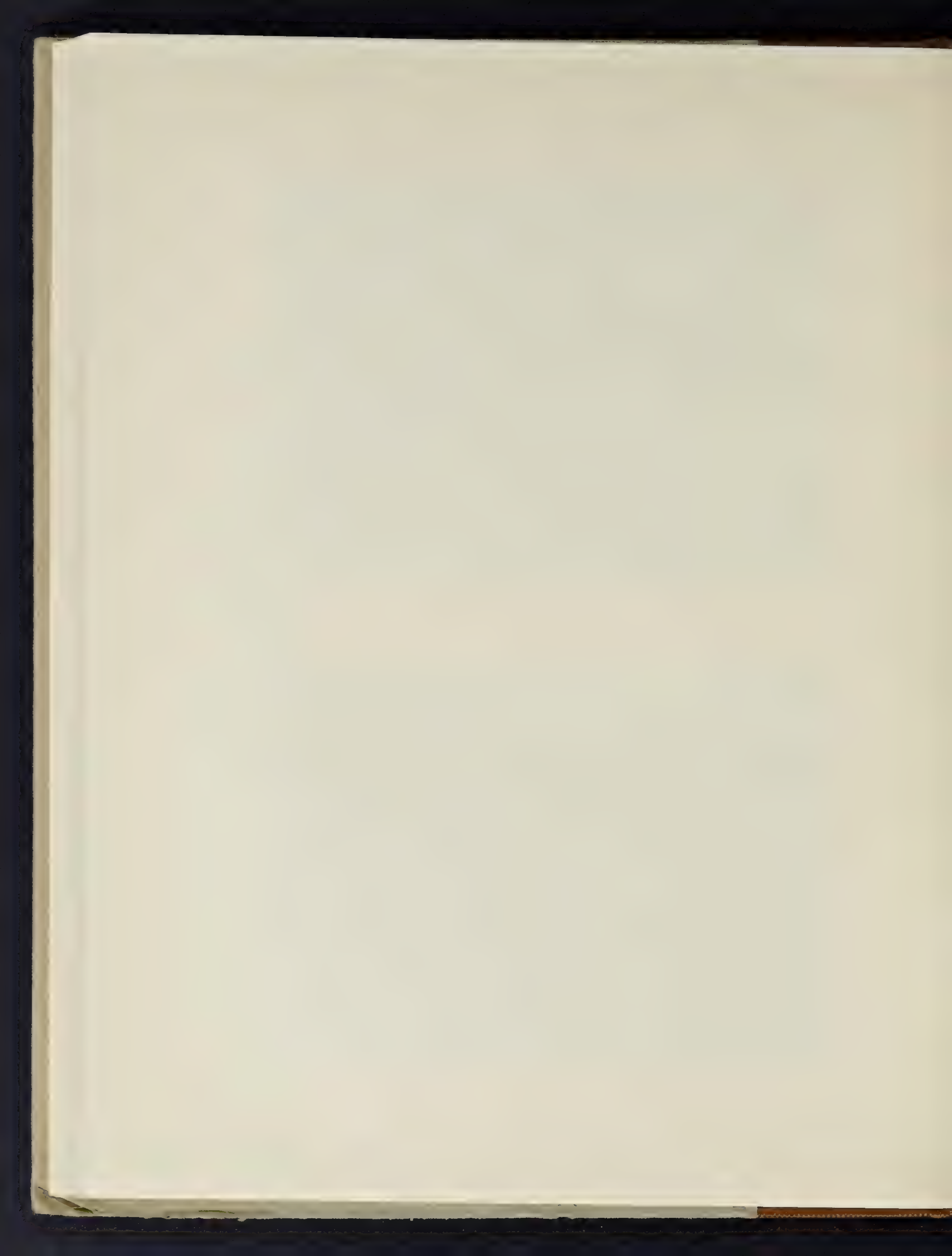




No. 1

No. 2

STUTTGART. Kgl. Landesbibliothek. Cod. II. 54.



No. 2

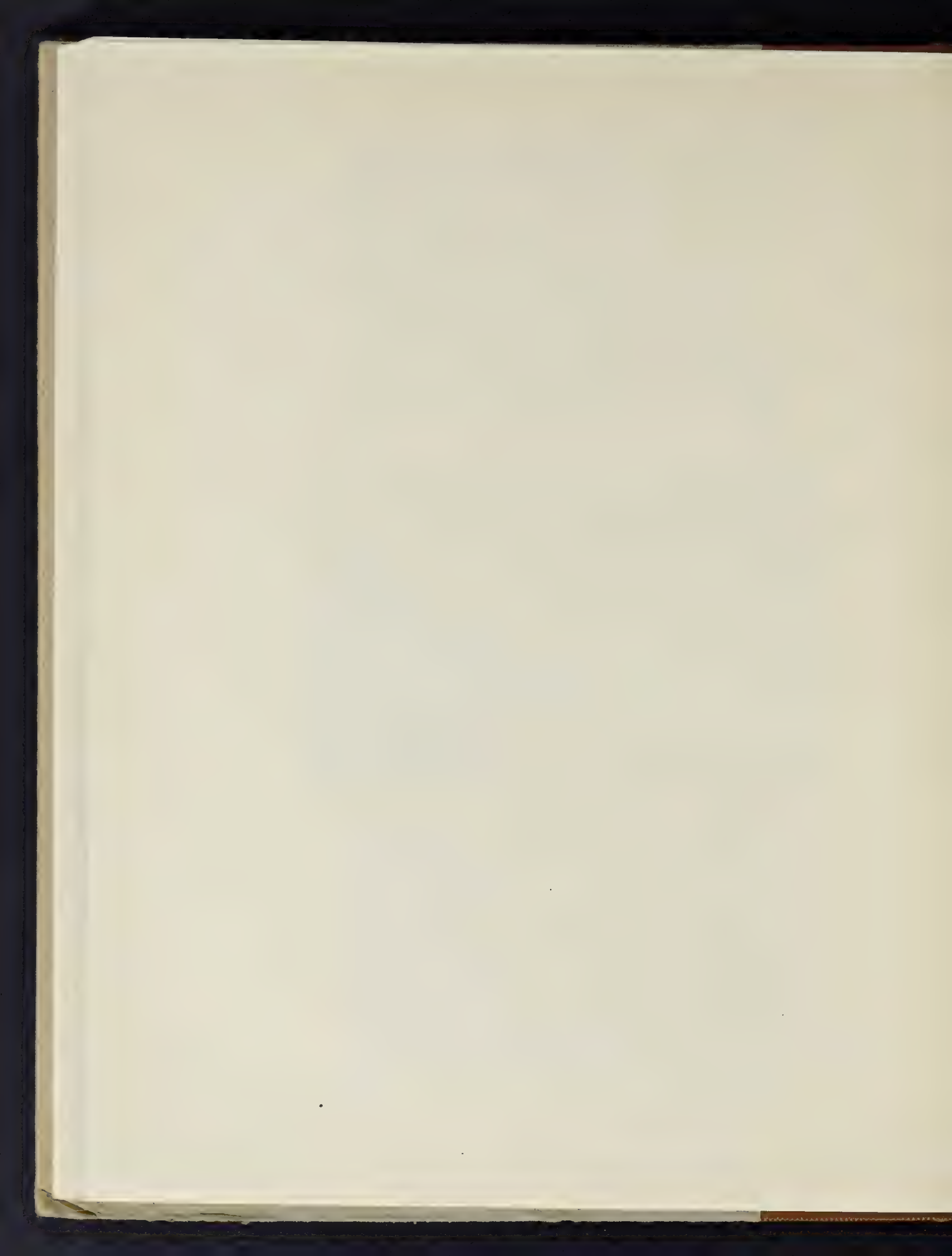
KARLSRUHE. Großherzogl. Bibliothek.
Cod. Aug. LXXVI.

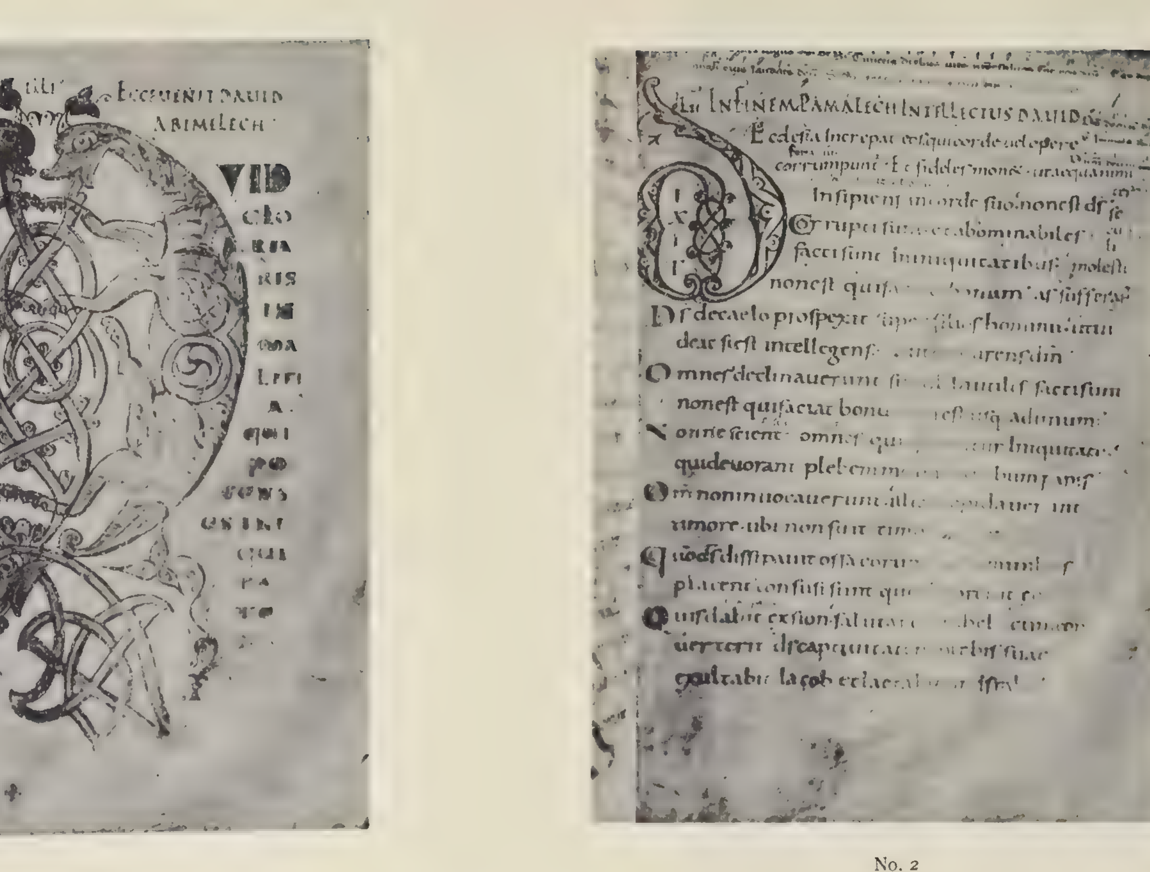
No. 1

STUTTGART. Kgl. Landesbibliothek.
Cod. II. 54.

No. 3

STUTTGART. Kgl. Landesbibliothek.
Cod. Aug. CIII.

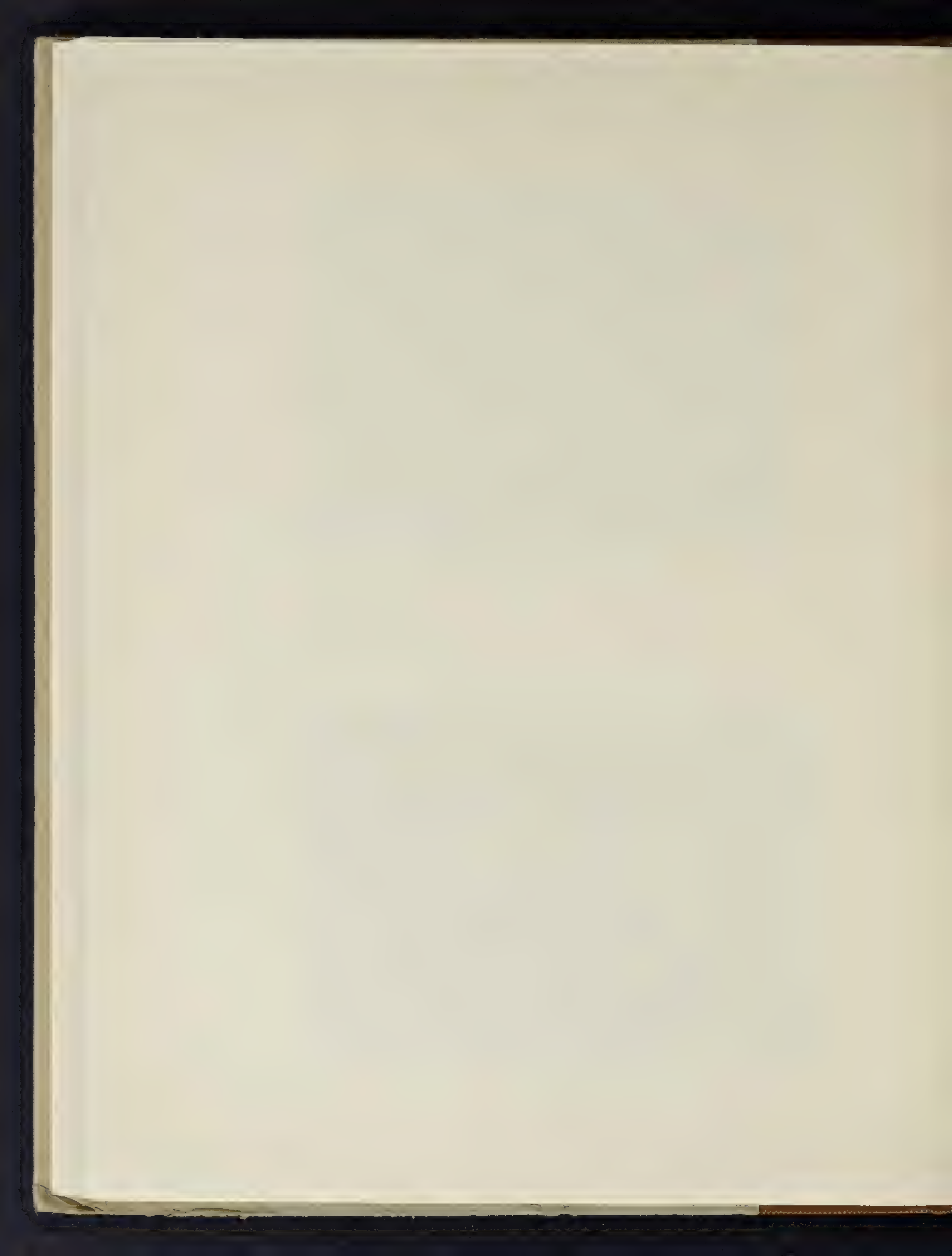


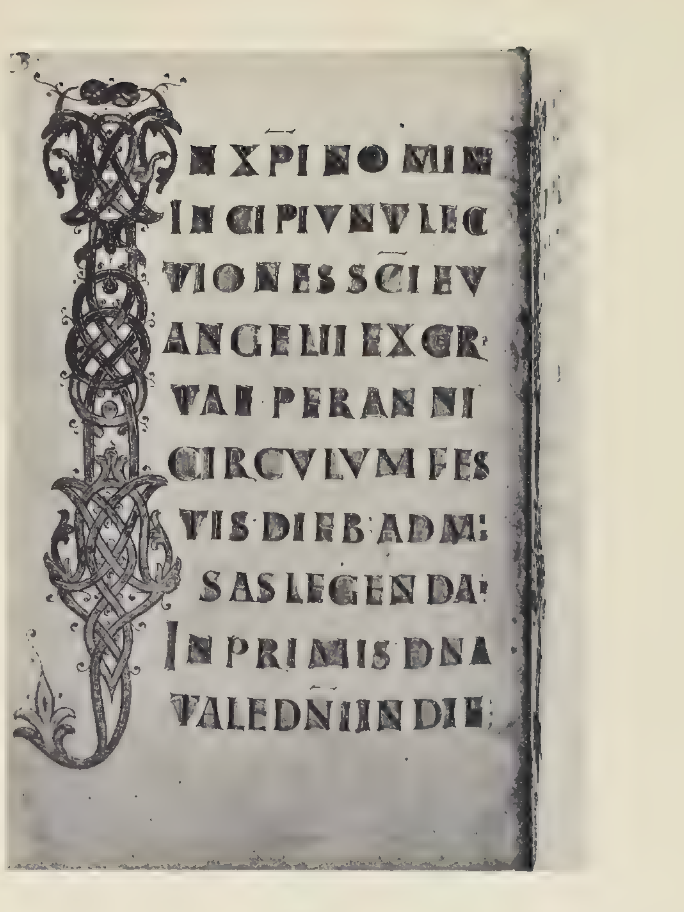


No. 1

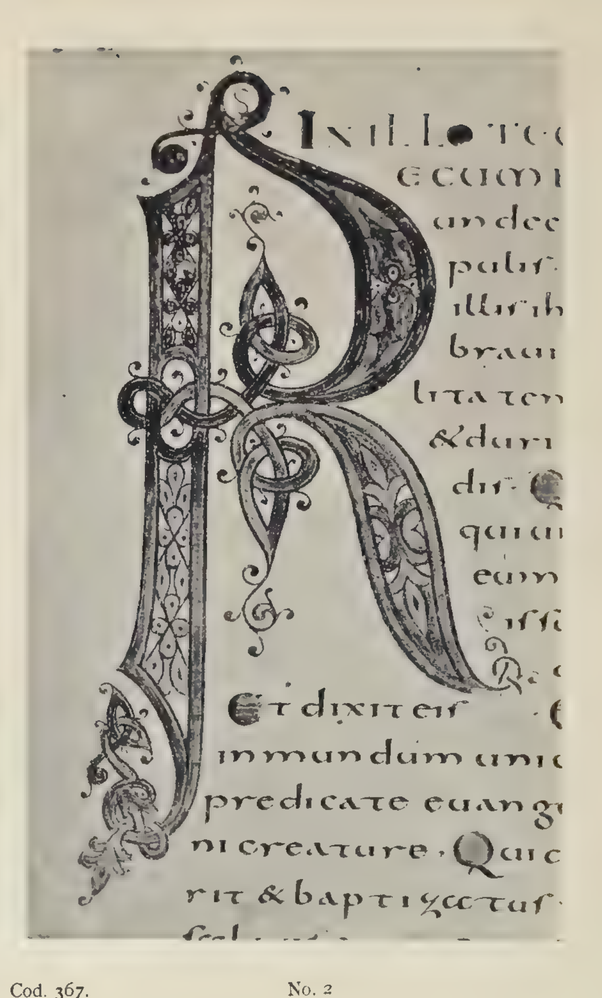
No. 2

ST. GALLEN. Stadtbibliothek. Cod. 292.



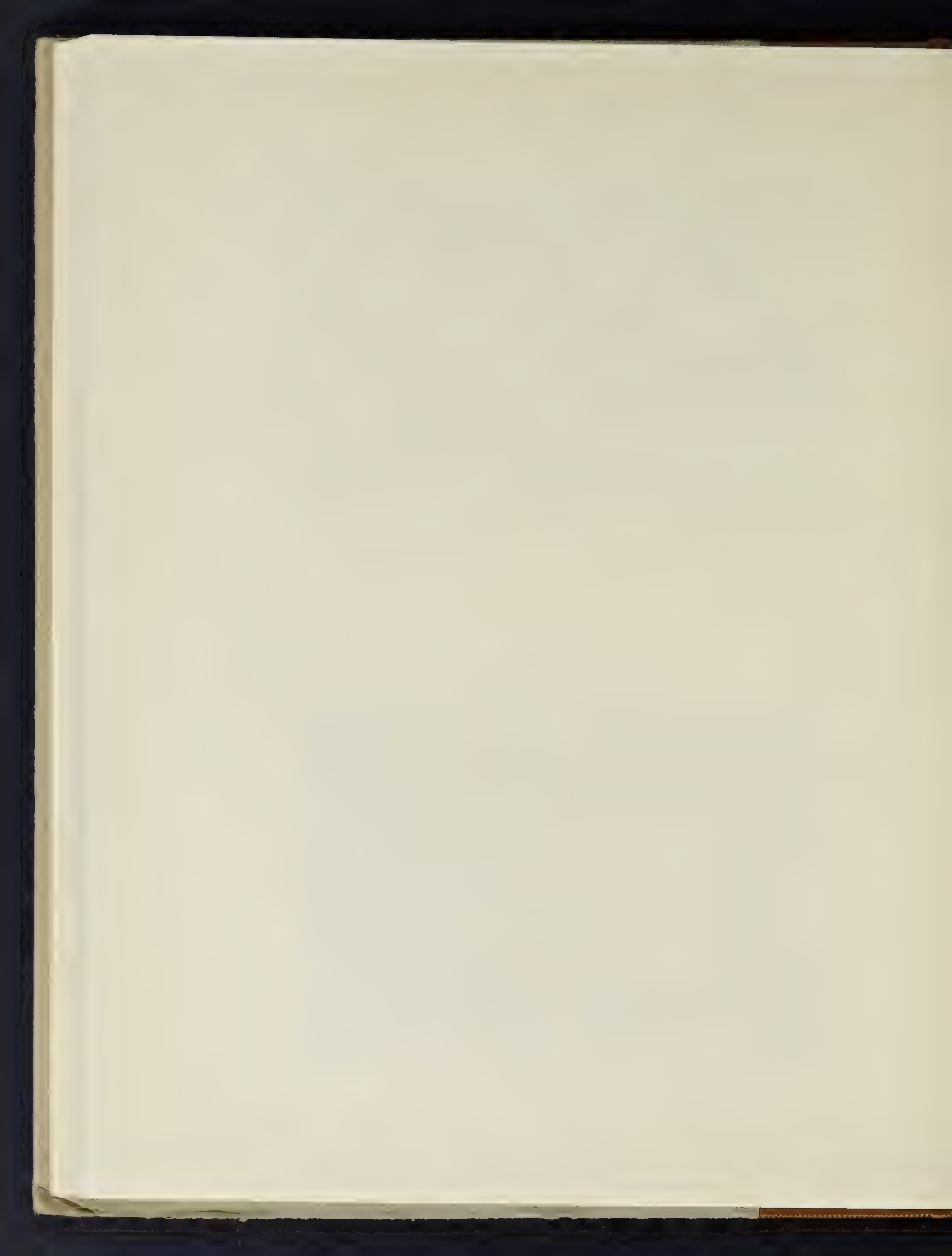


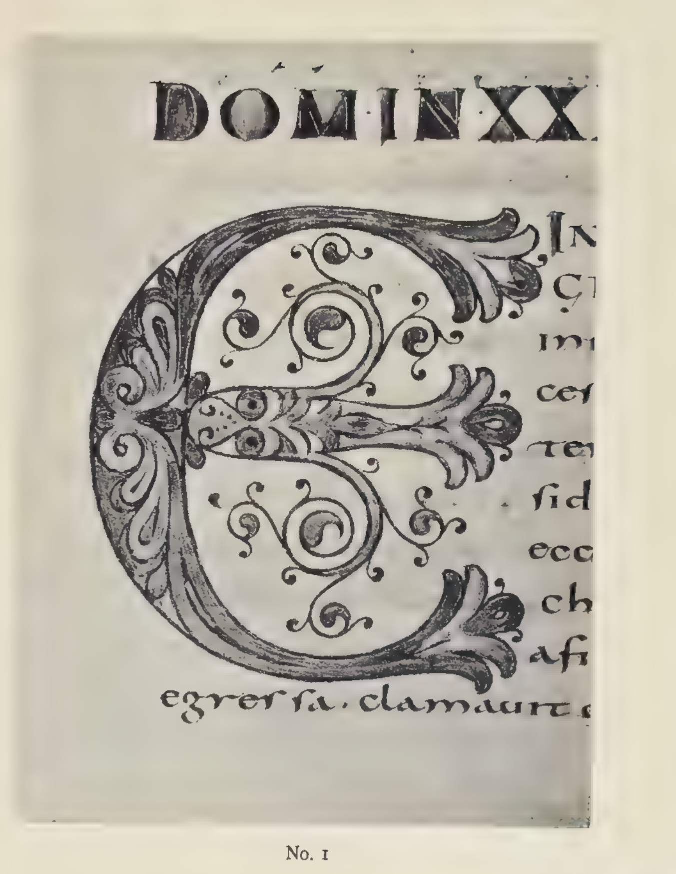
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 367.



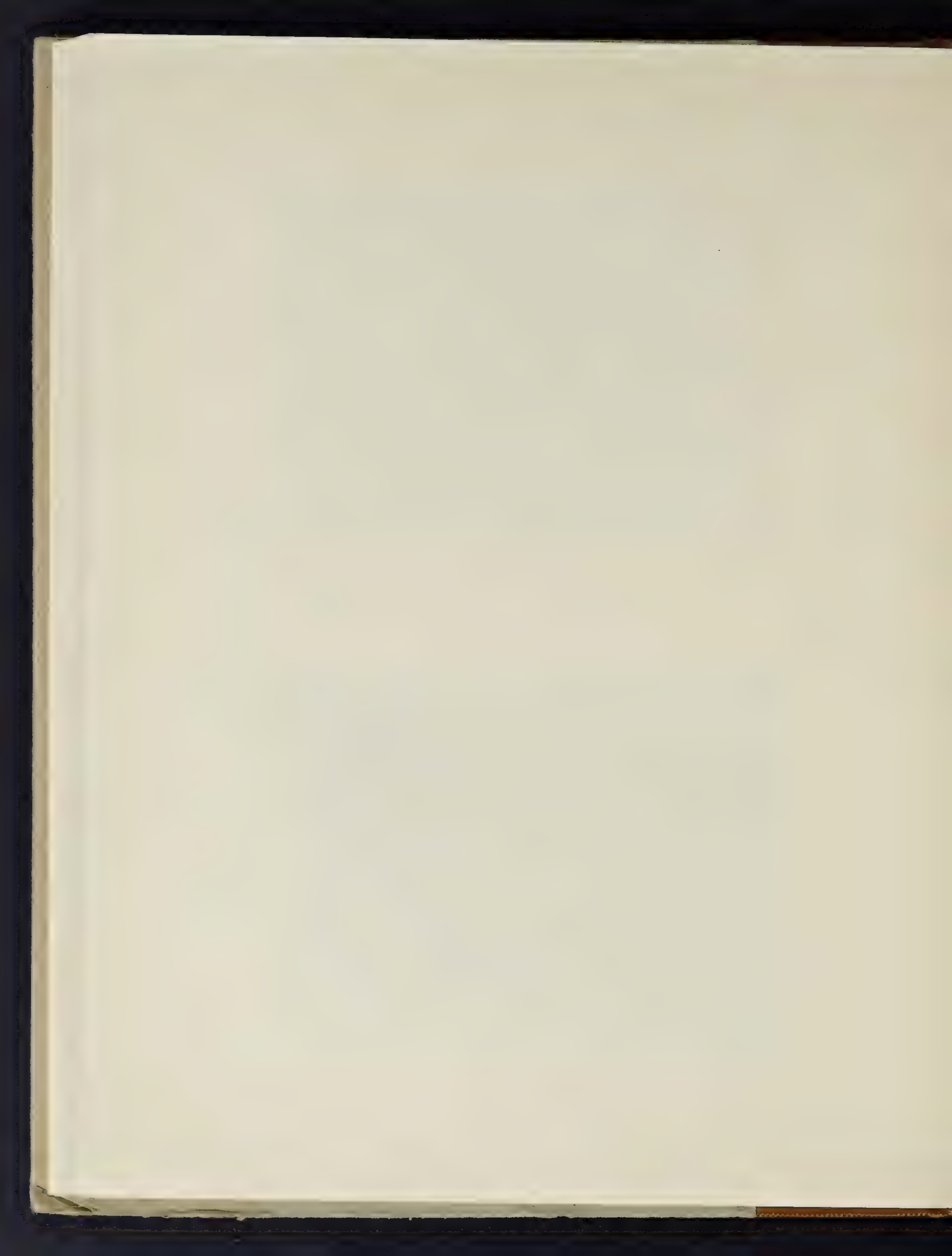


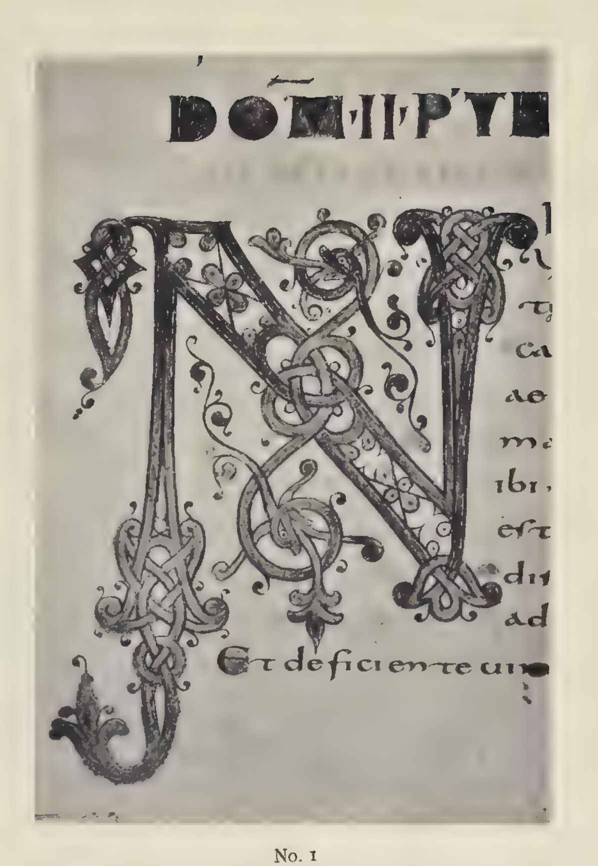
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 367.





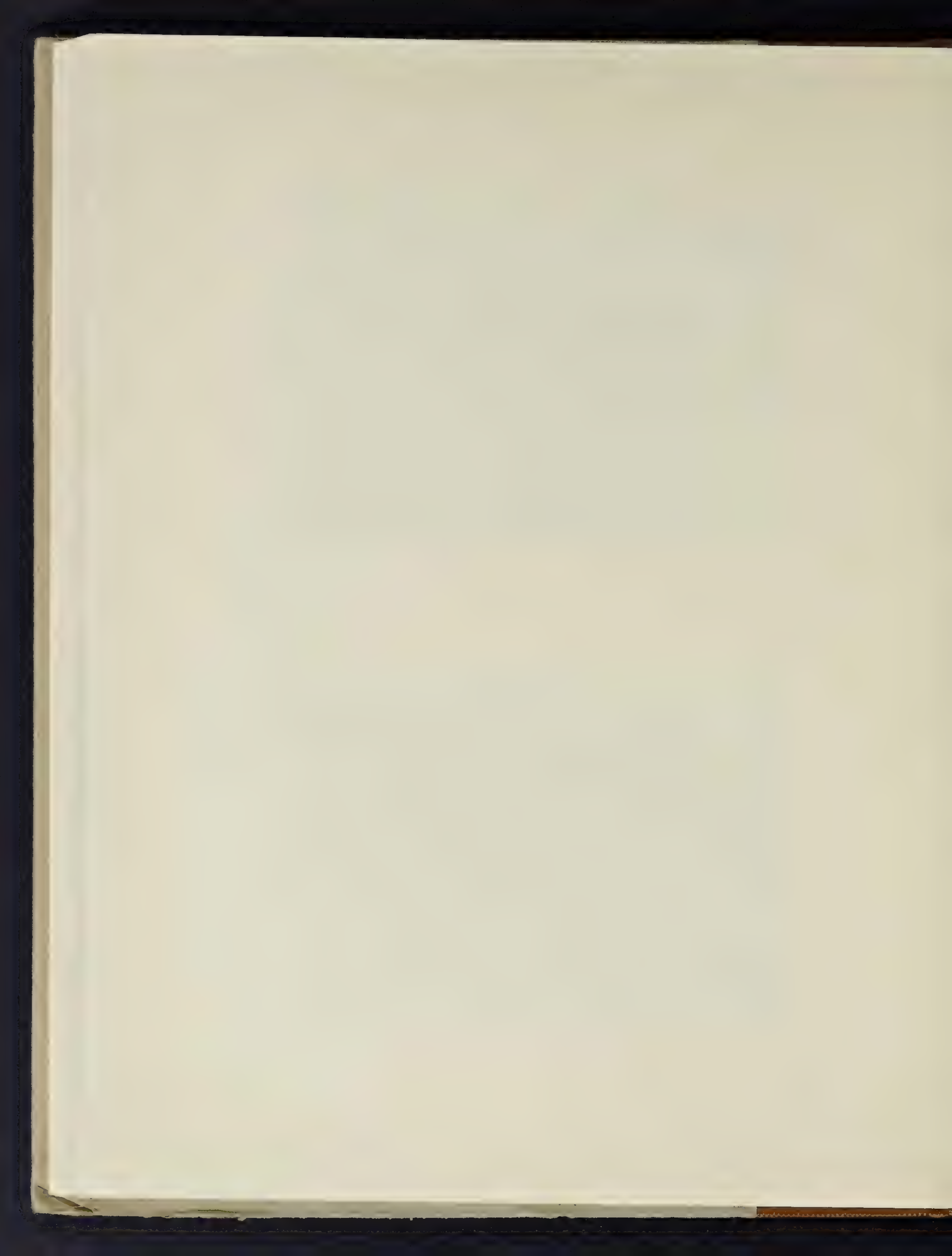
No. 1



No. 2



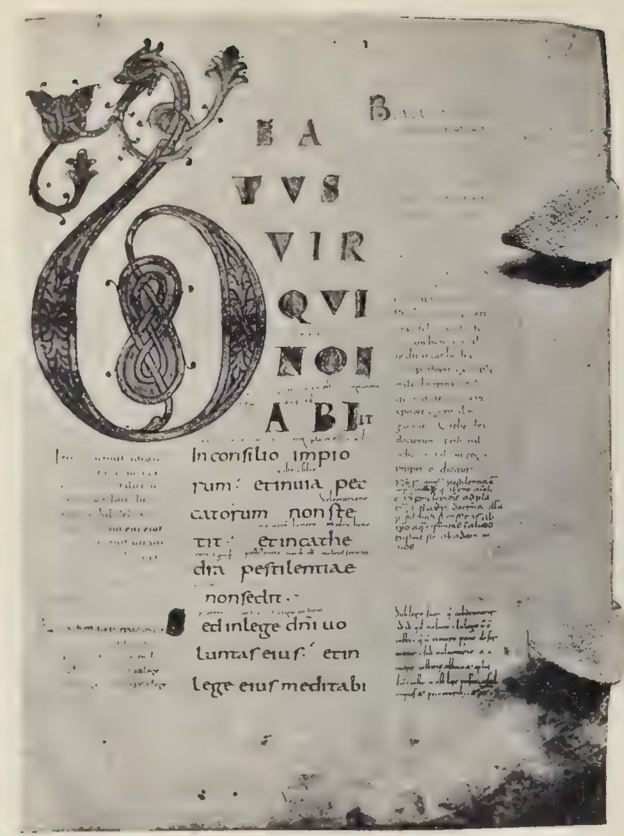
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 367.



INNOMINE SCE
ETINDIVIDVAE
TRINITATIS :
INC... PSALTE
RIVM AS... HIE
RONIMO PRES
BITERO TRANS
LATVM :

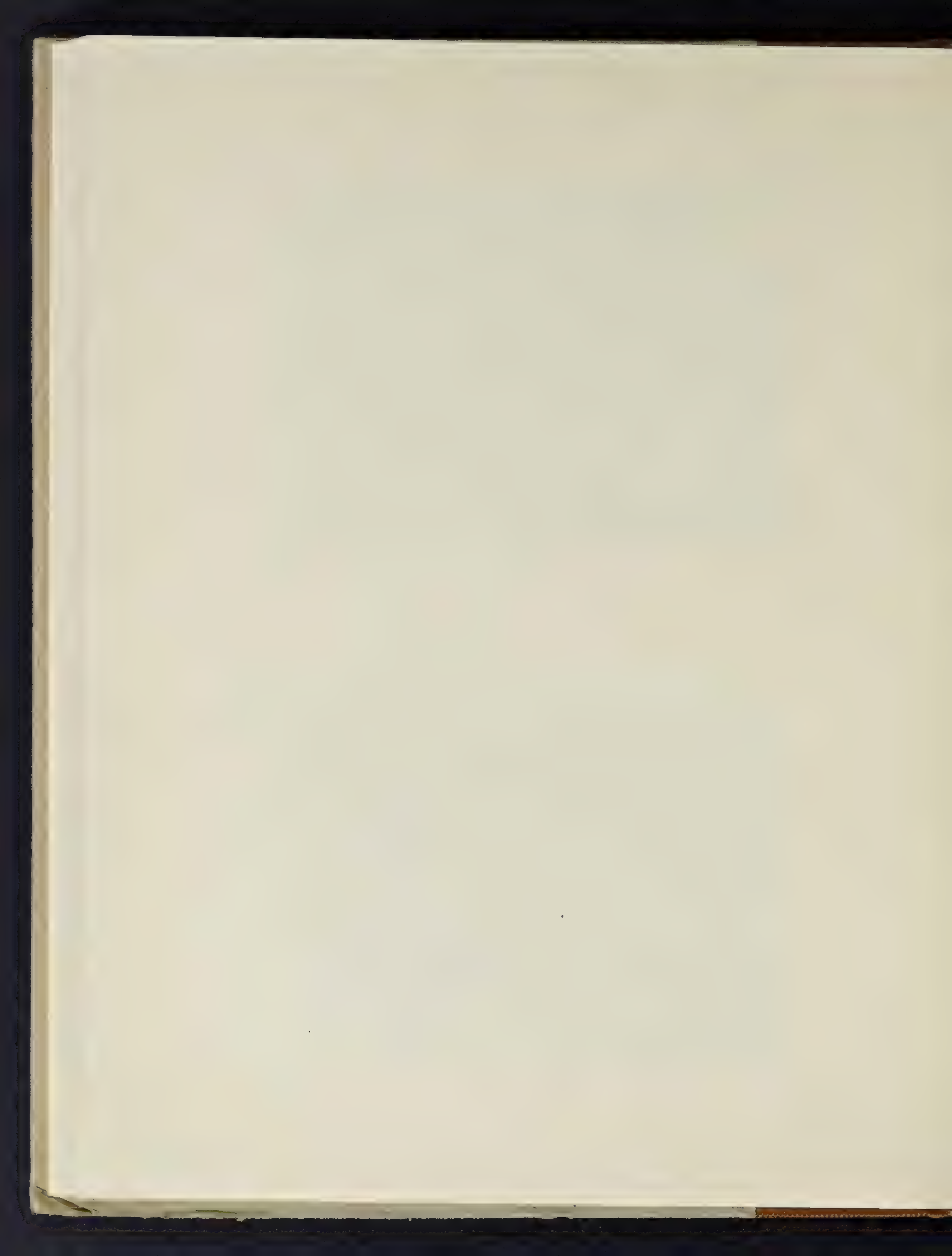
PSALMVS DAVID
DE XPO :

No. 1


BEA
TVS
VIR
QVI
NON
ABIIT
In consilio impio
rum: et in uia pec
catorum non ste
tit: et in cathe
dra pestilentiae
non sedit.
Sed in lege dni uo
luntas eius: et in
lege eius meditabi

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 27



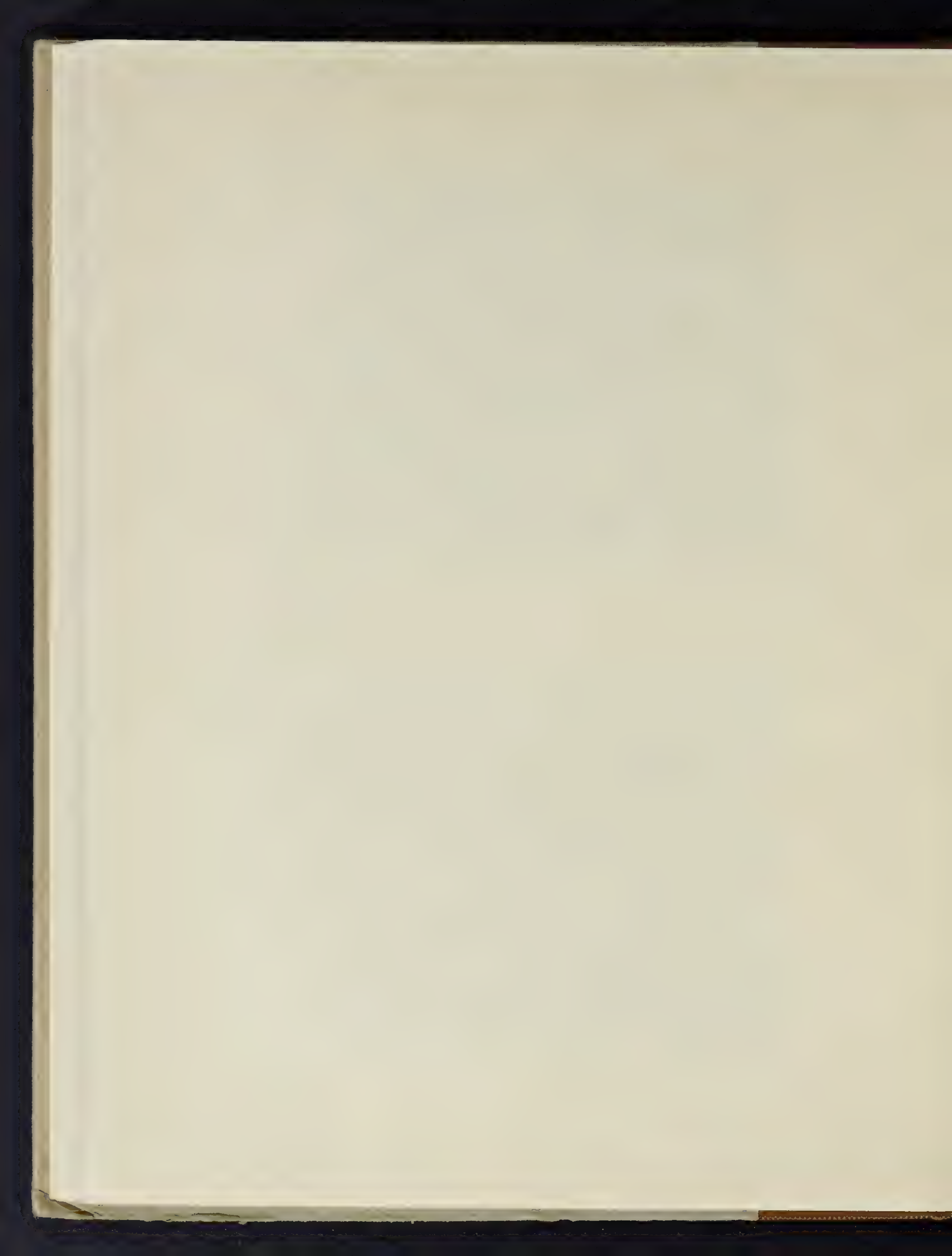


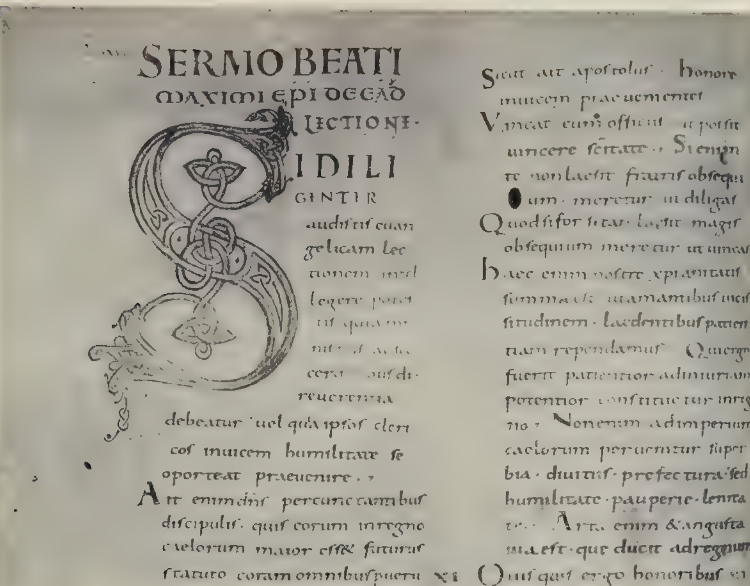
No. 1



No. 2

WIEN. Hofbibliothek. Cod. 1815.

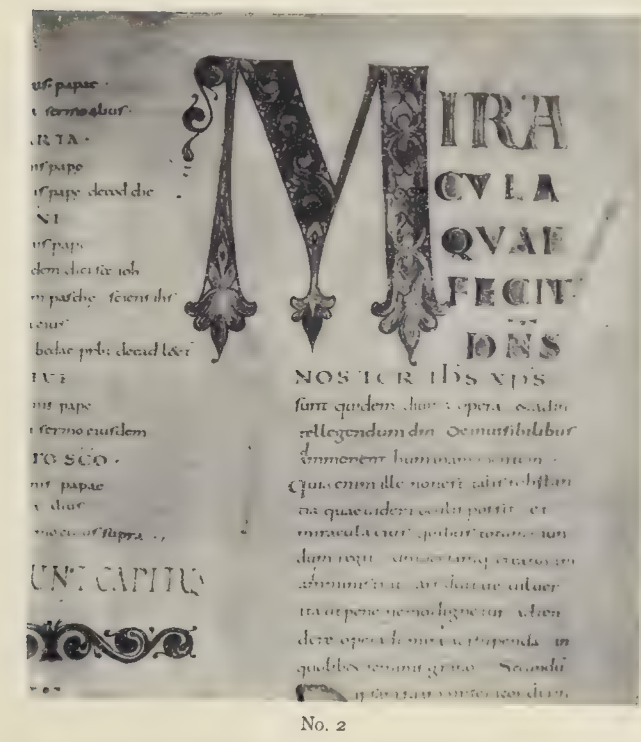



SERMO BEATI
MAXIMI EPI DE EAD
LECTIONE
S IDILI
GENTER

No. 1

KARLSRUHE. Großherzogl. Bibliothek.

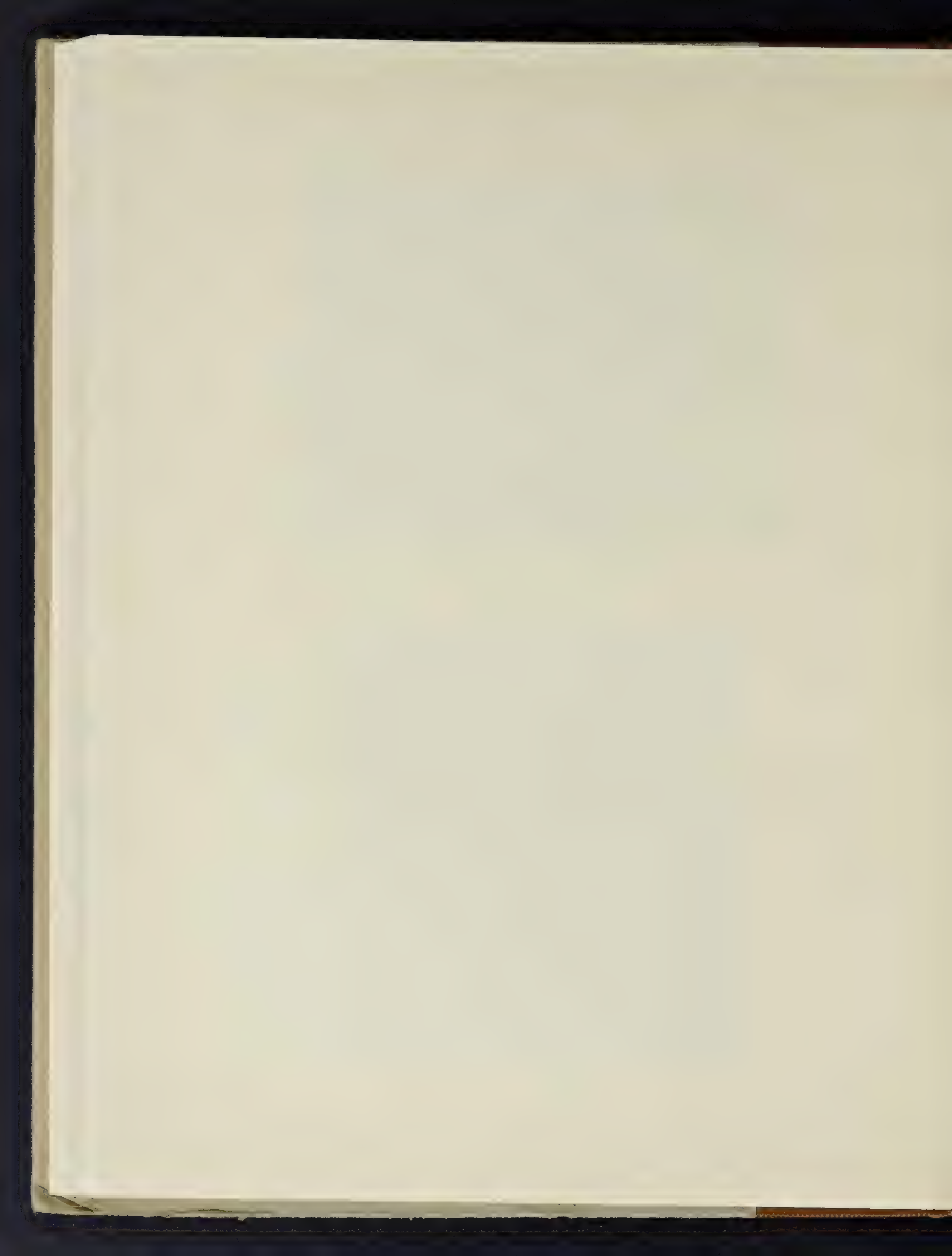
Cod. Aug. XXIX.


MIRA
CULA
QUAE
FECIT
DNS
NOSTER IHS XPS

No. 2

KARLSRUHE. Großherzogl. Bibliothek.

Cod. Aug. XIX.



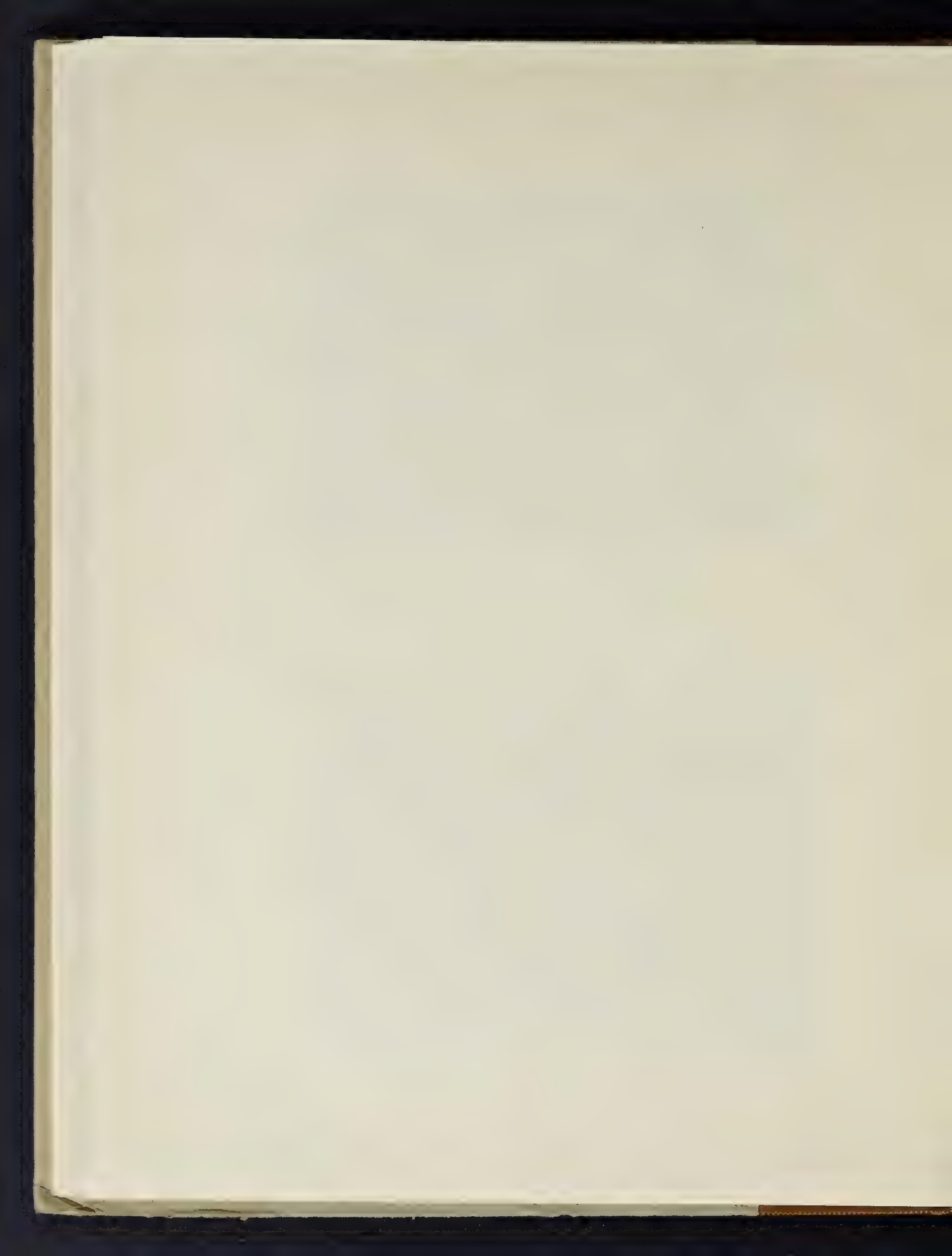


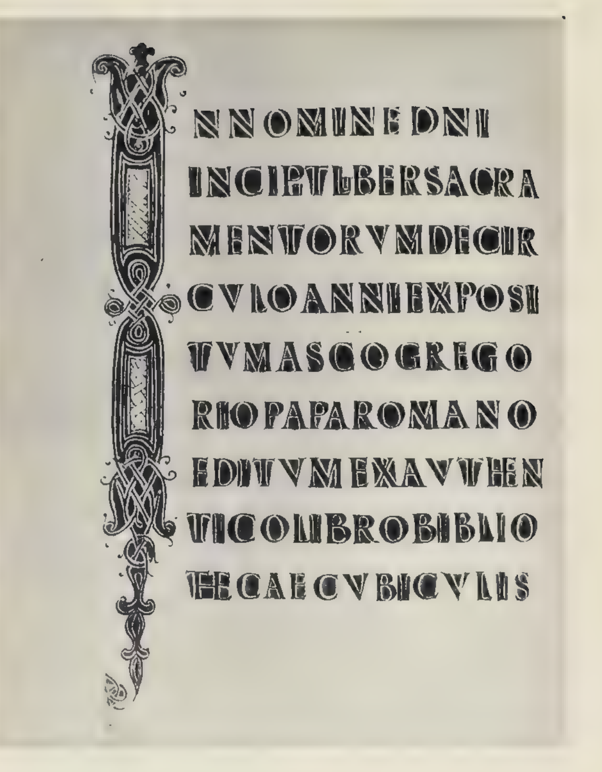
No. 1



No 2

OXFORD. Bodleian Libr. Cod. D. I. 20.

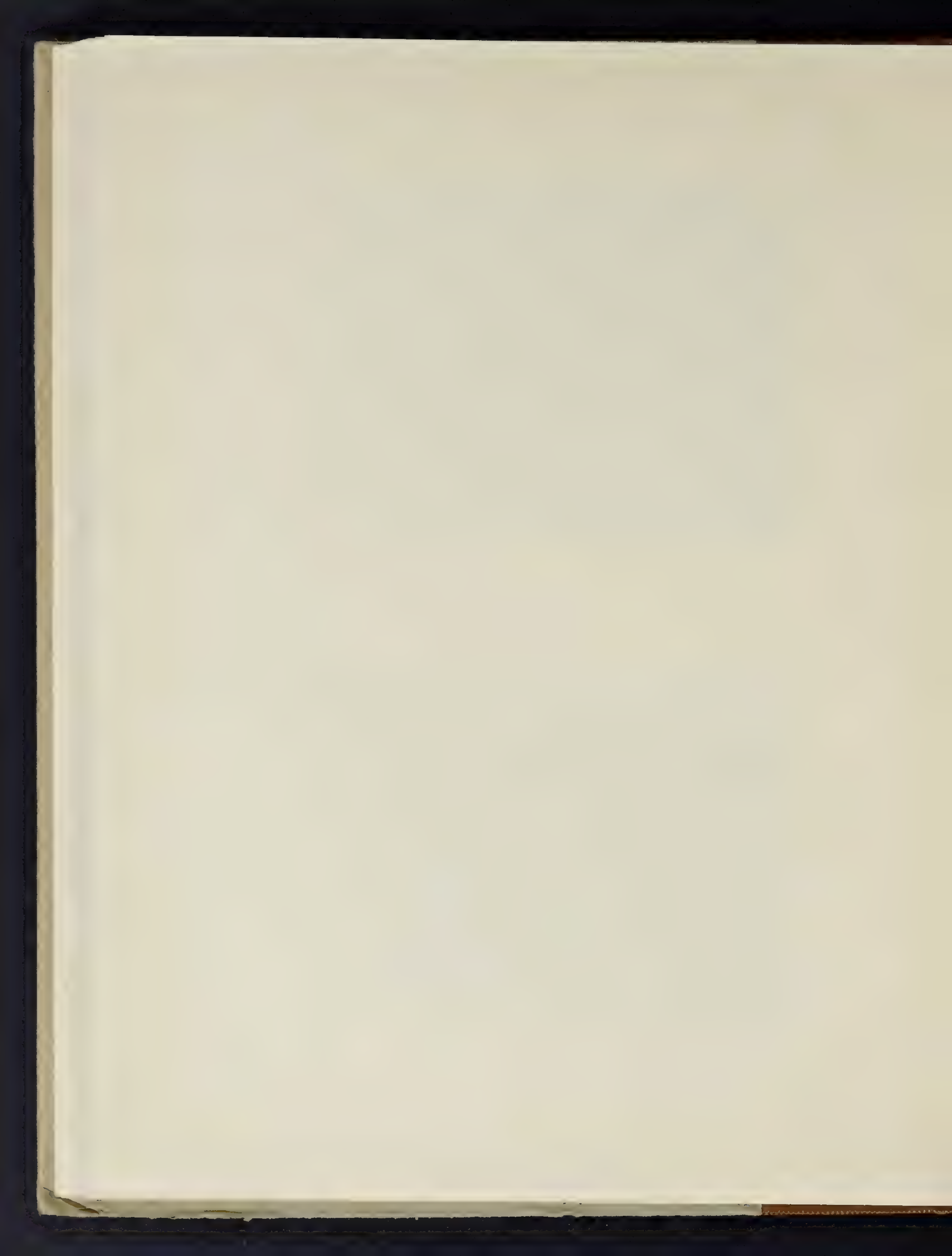




No. 1

No. 2

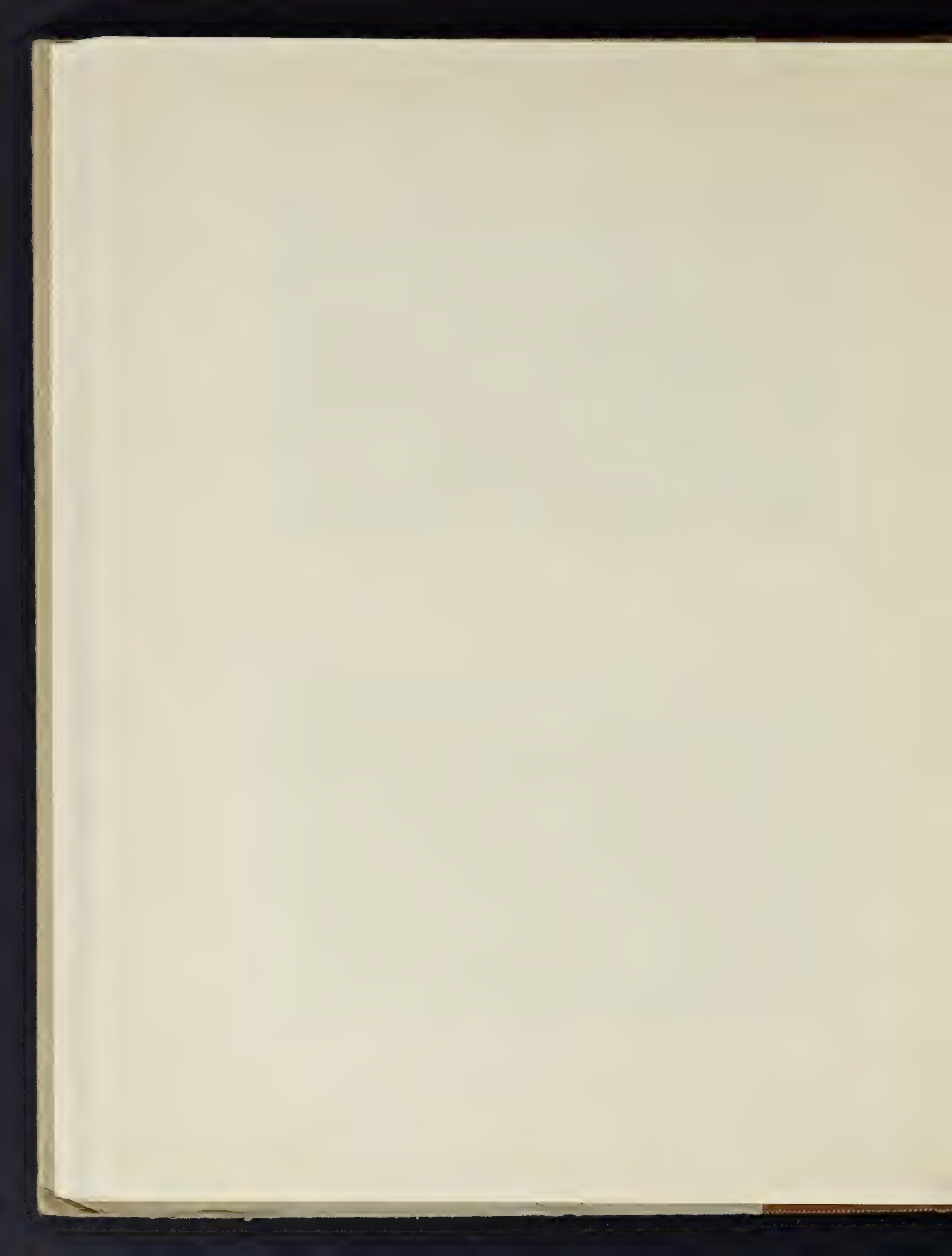
OXFORD. Bodleian Libr. Cod. D.I. 20.

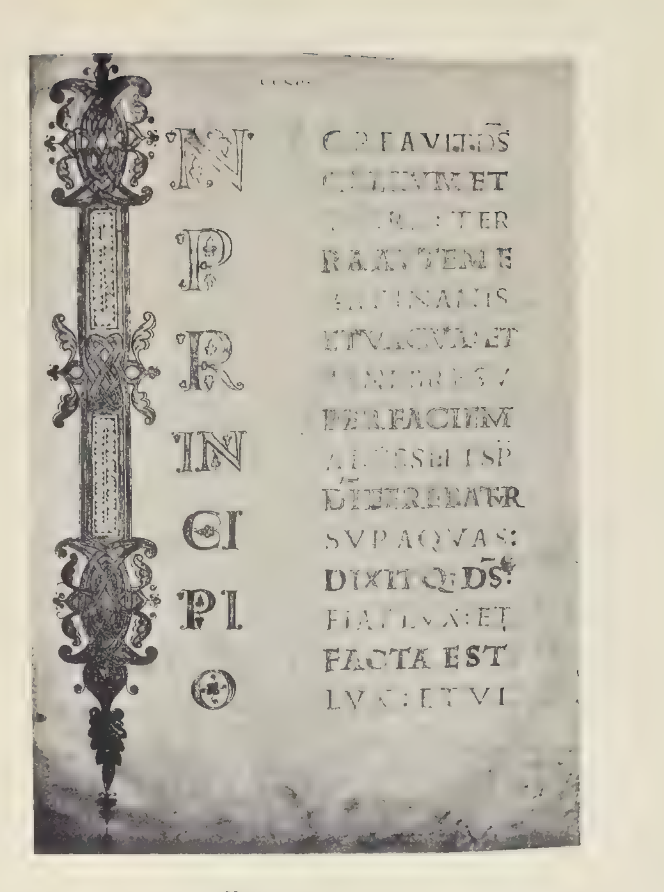


No. 1

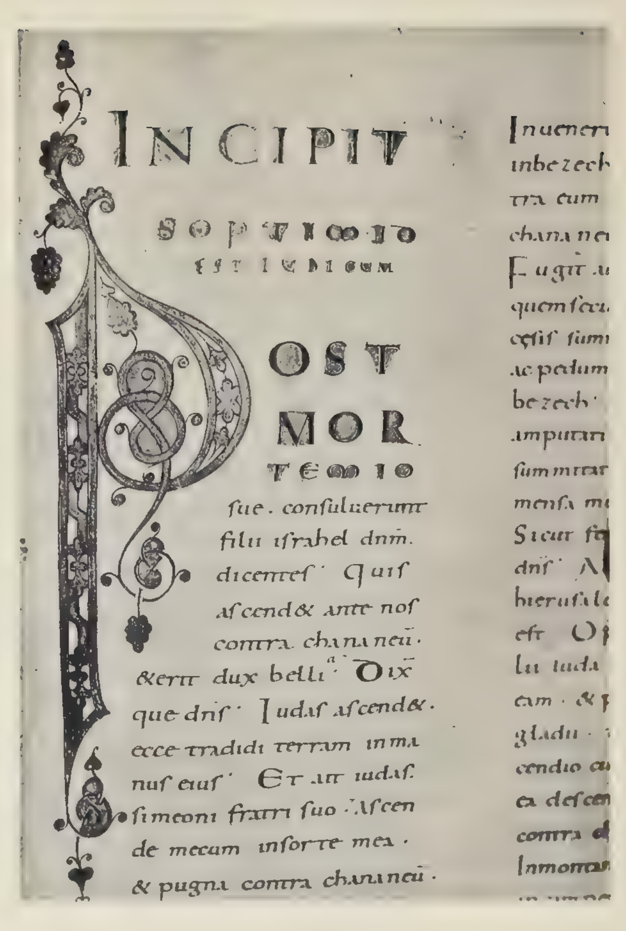
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 83.



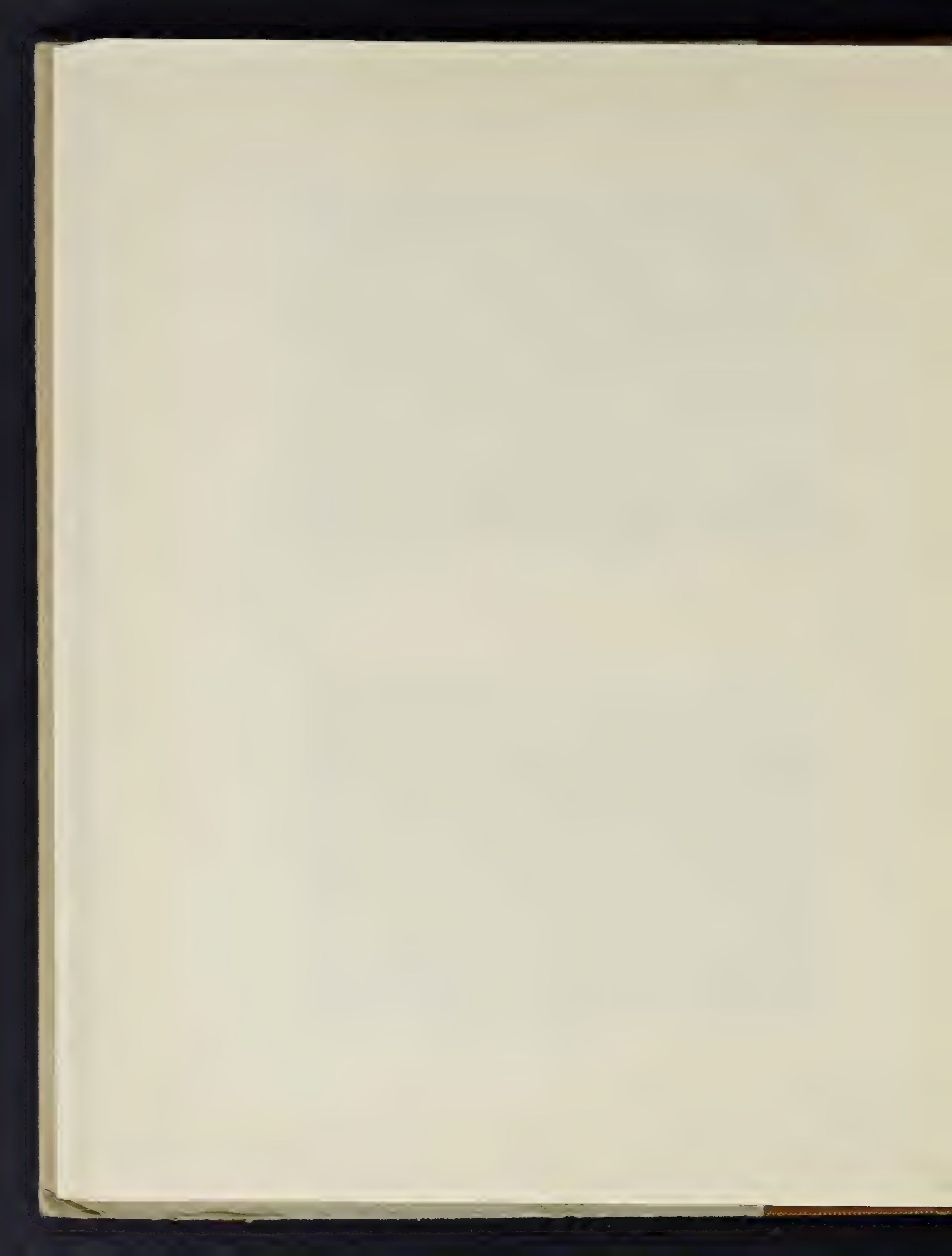


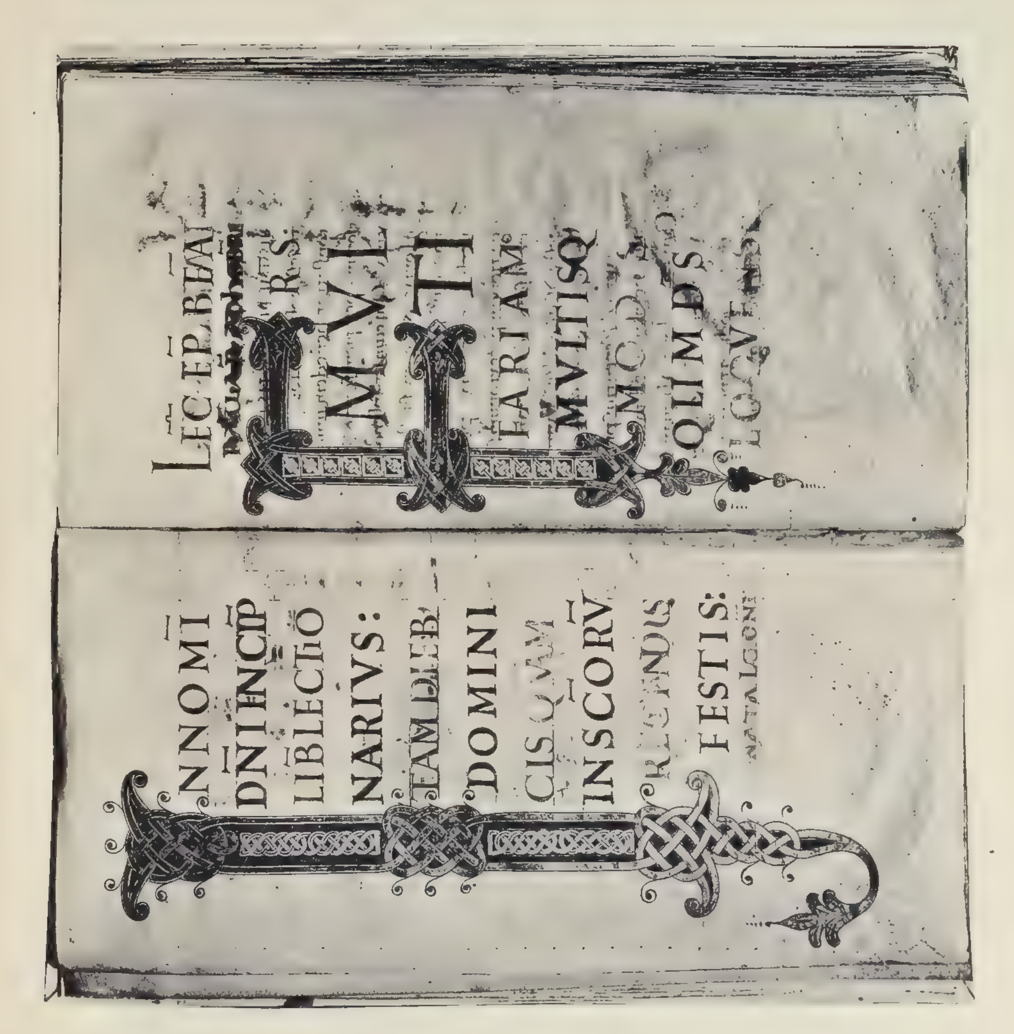
No. 1



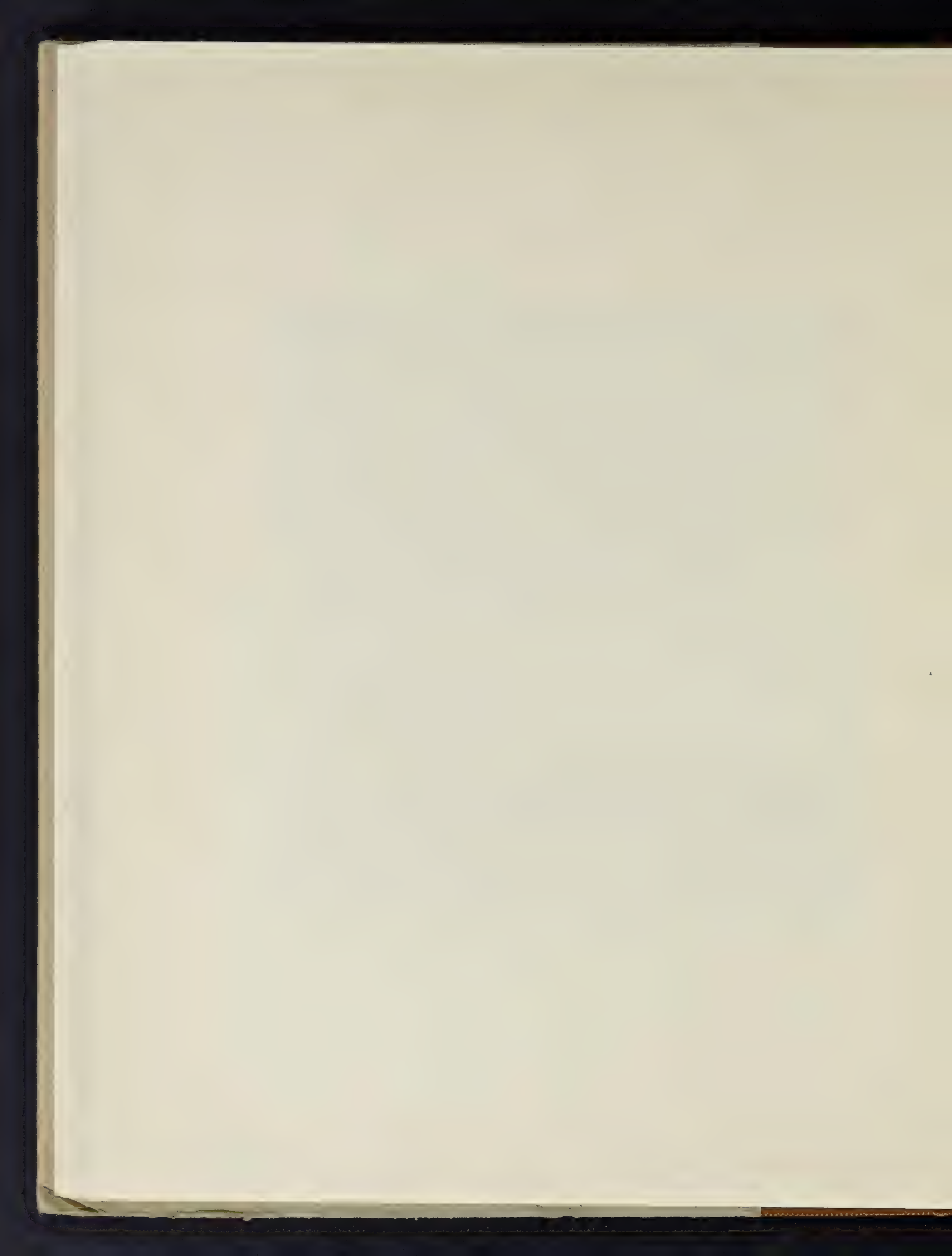
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 77.





GENF. Universitäts-Bibliothek. Cod. lat. 37a.



DILECTVS D(E)O ETHOMINIBVS·CVIVS MEMORIA IN BENEDICTIONE EST.

No. 1

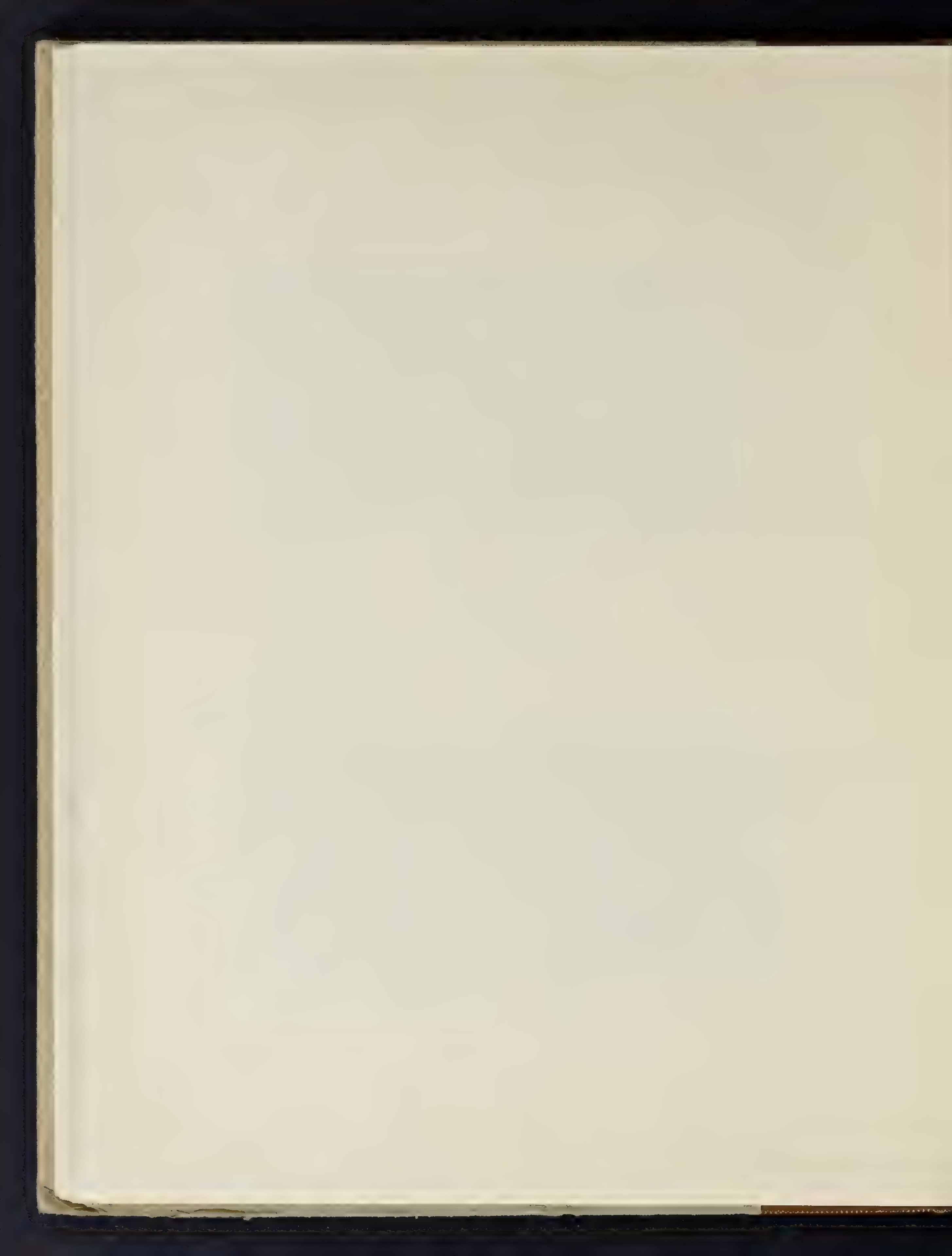
sicut te ipsum. Dilectio proximi malum non operatur. Plenitudo ergo legis est dilectio.

IN PVRIFICATIONE SCAE MARIAE Require ante finē.
LECT LIB SAPIENTIE

EGO QVASI VITIS FRVCTIFICAVI SVAVITATE ODORIS ET FLORES MEI FRVCTUS HONORIS ET HONESTATIS. Ego mater pulchre dilectionis et timoris et agnitionis et sancte spei. In me gratia.

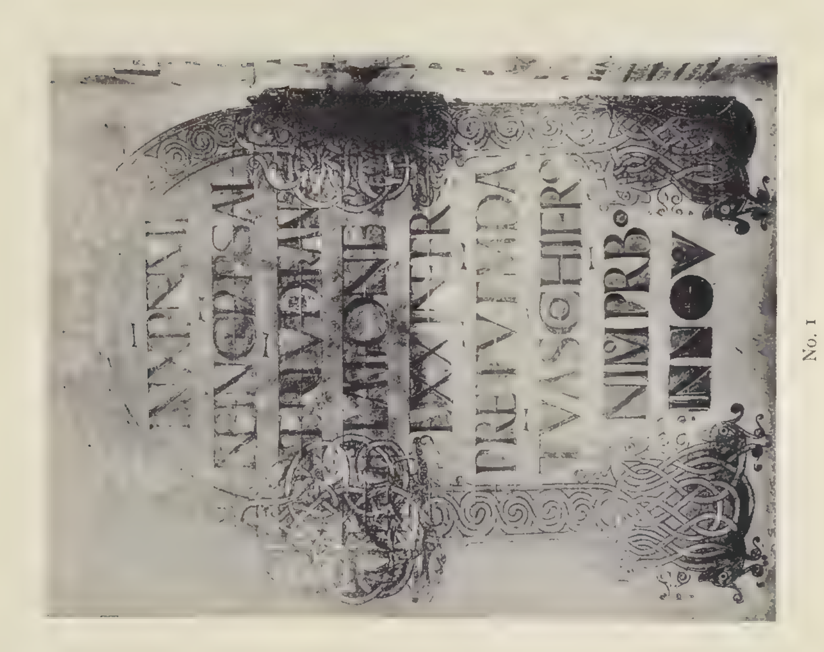
No. 2

GENF Universitäts-Bibliothek. Cod. lat. 37a.

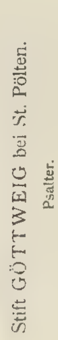




No. 2

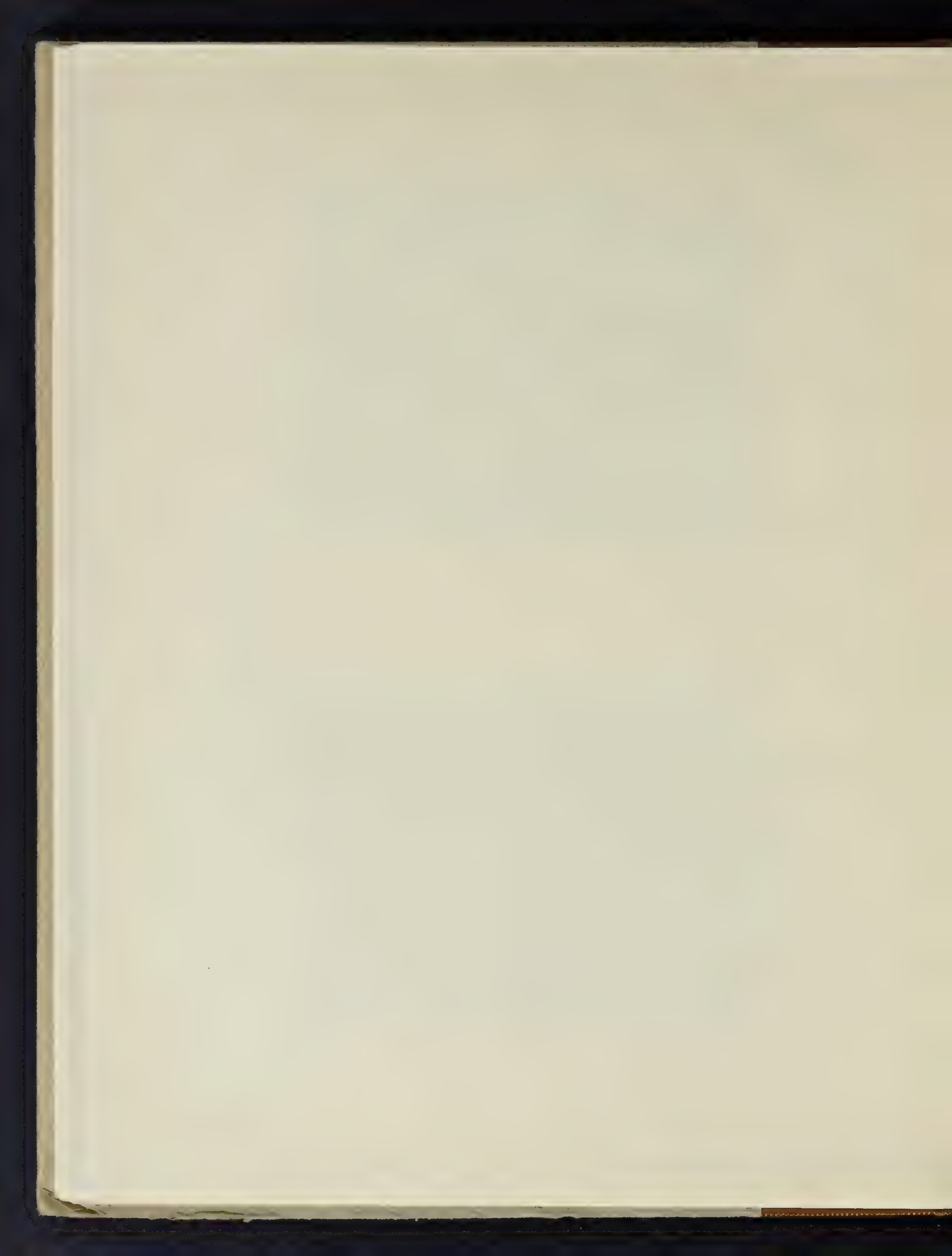


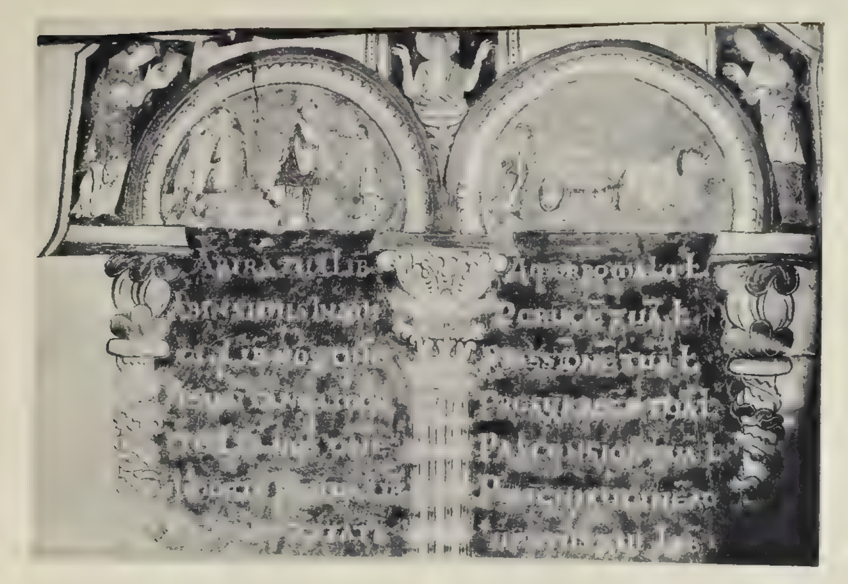
No. 1



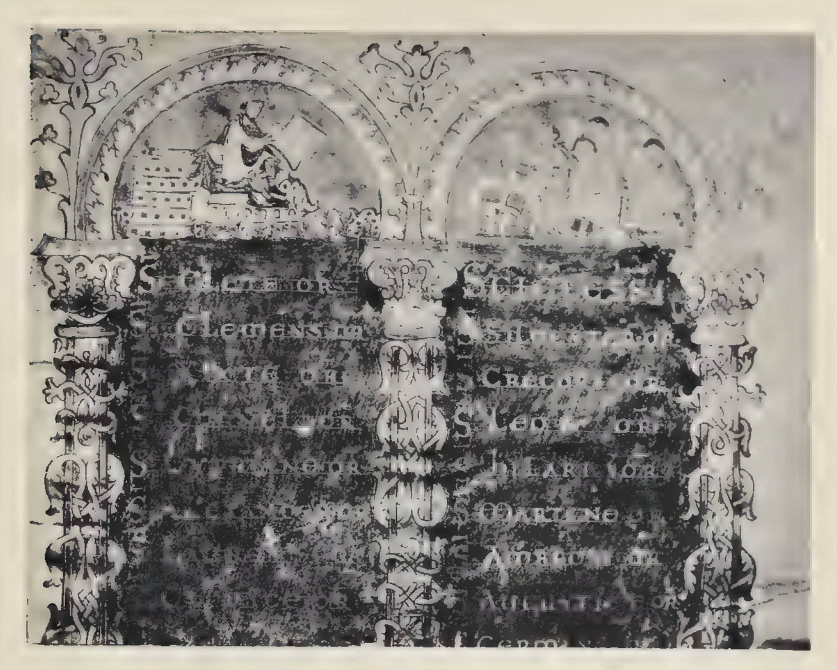
Stift GÖTTWEIG bei St. Pölten.

Psalter.





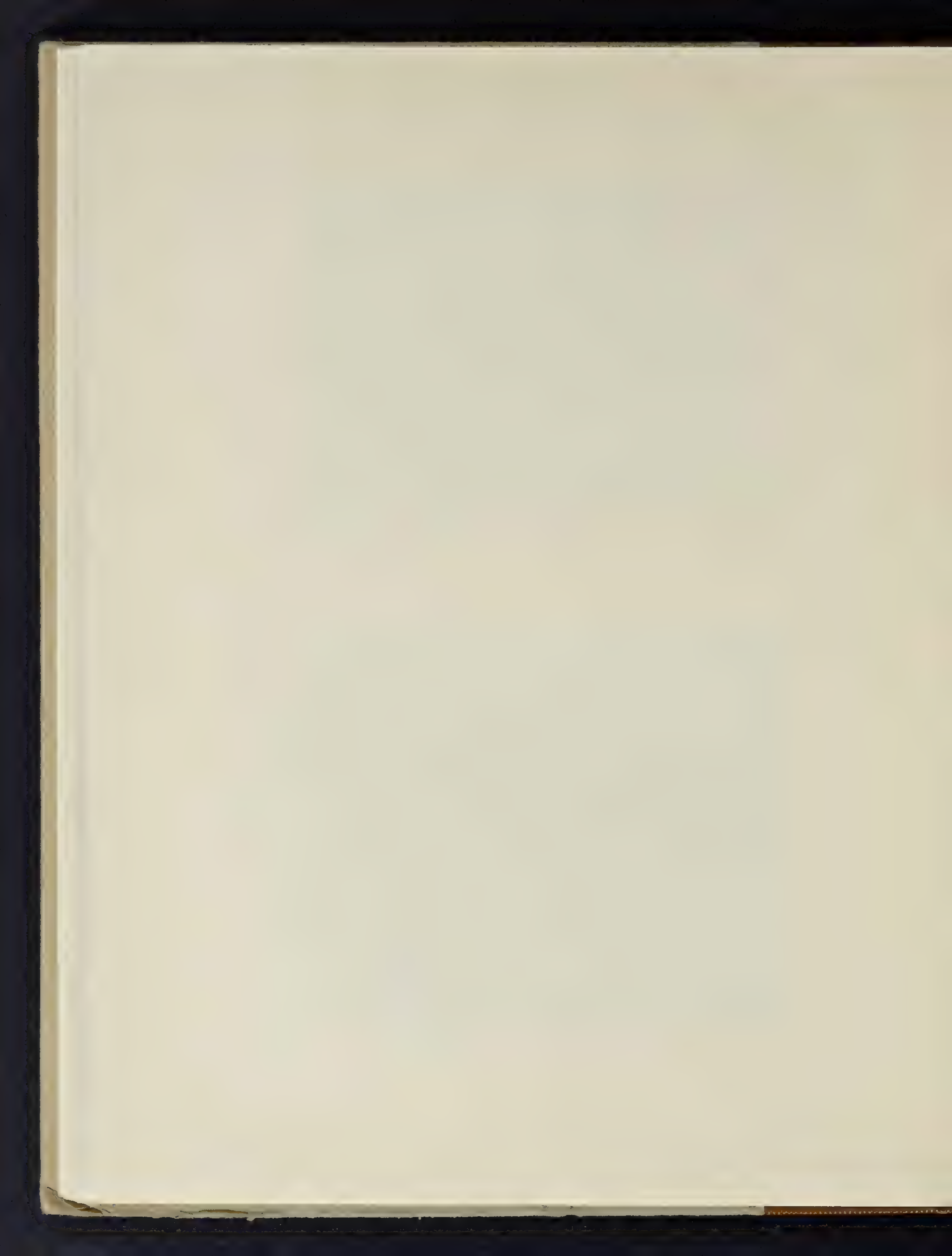
No. 1

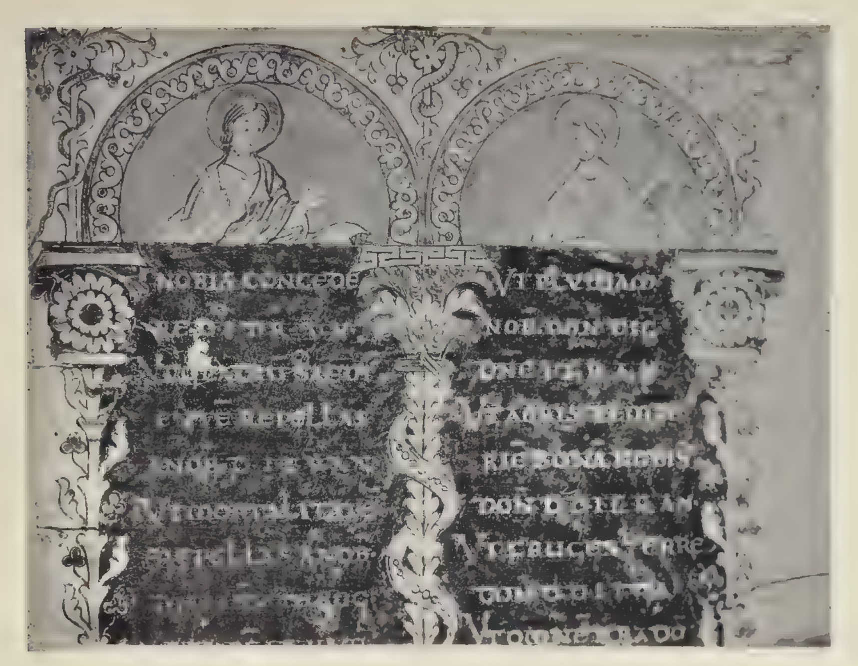


No. 2

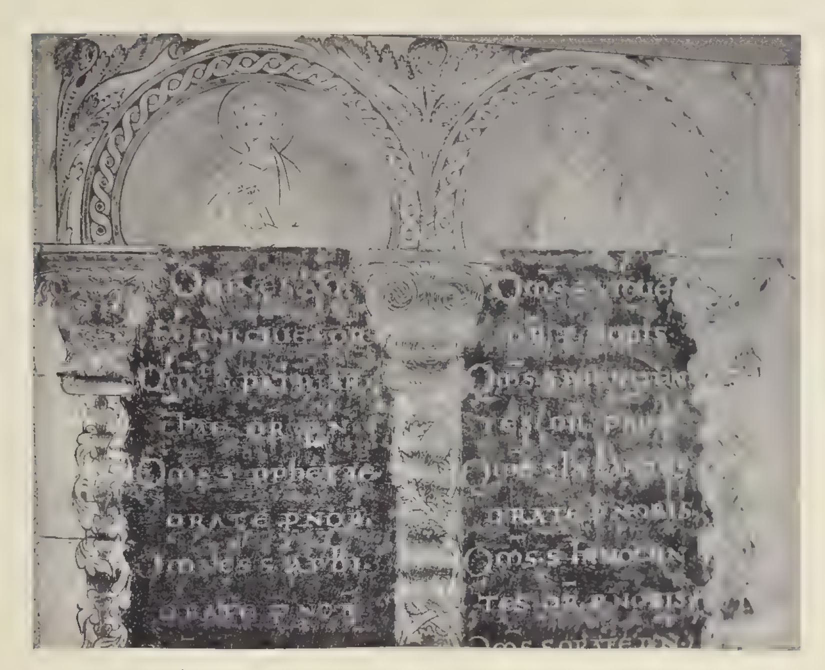
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 23.

Folchardpsalter.





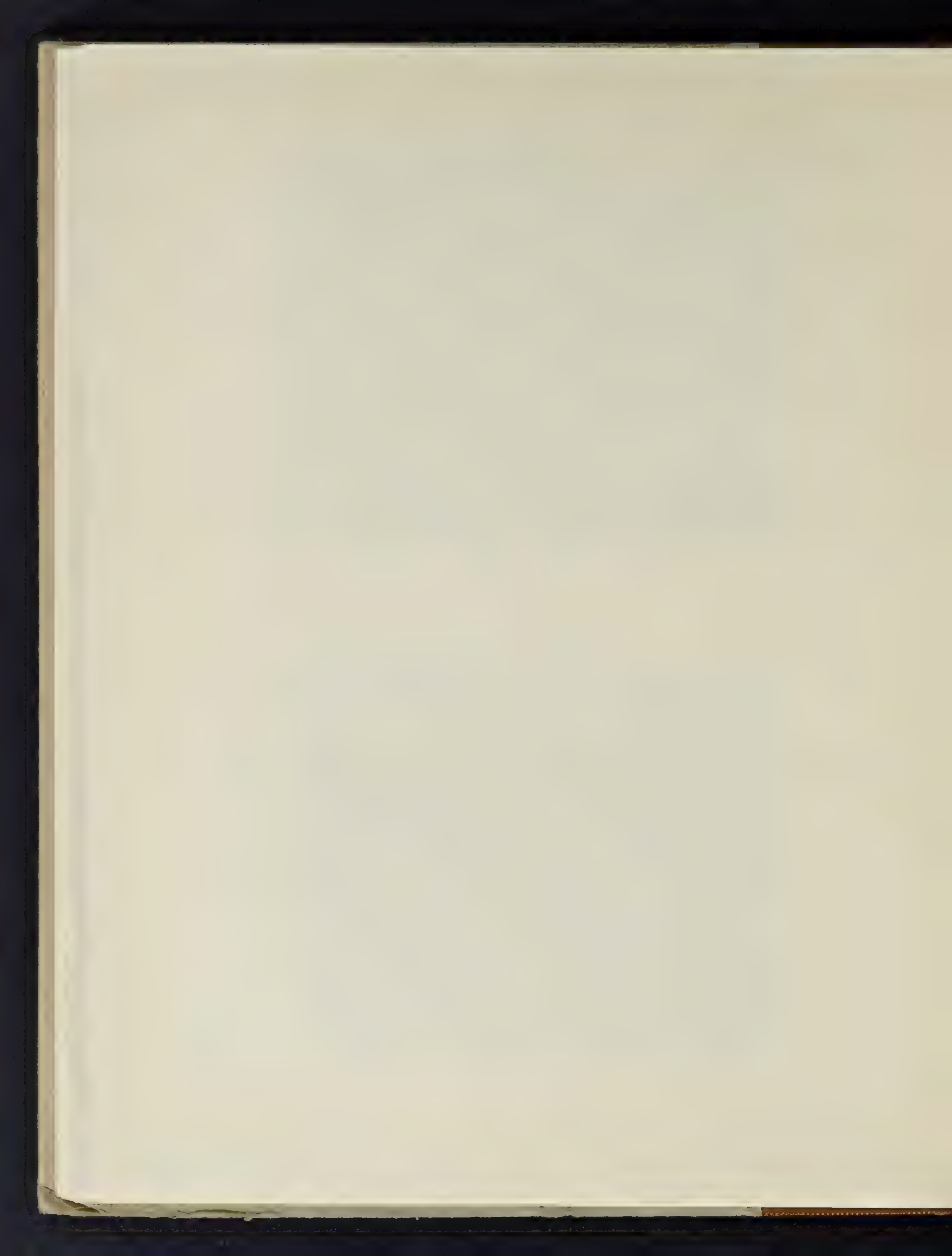
No. 1



No. 2

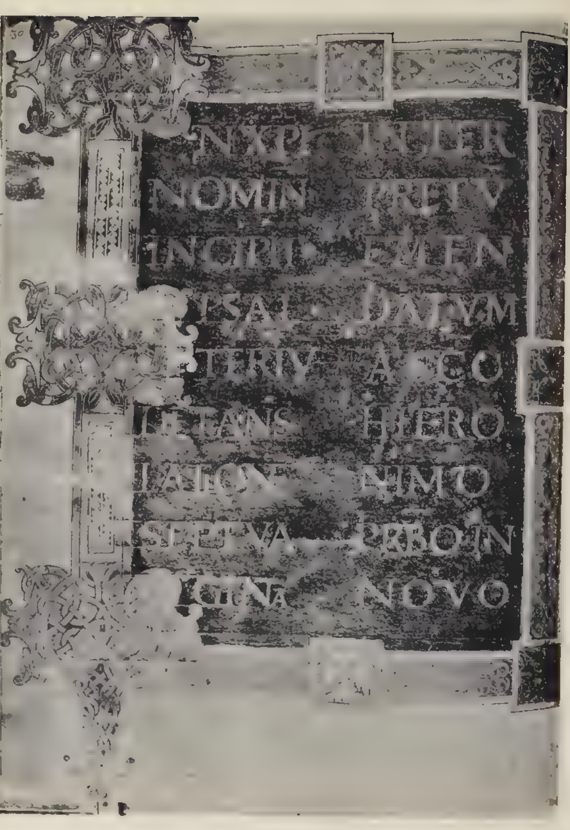
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 23.

Folchardpsalter.





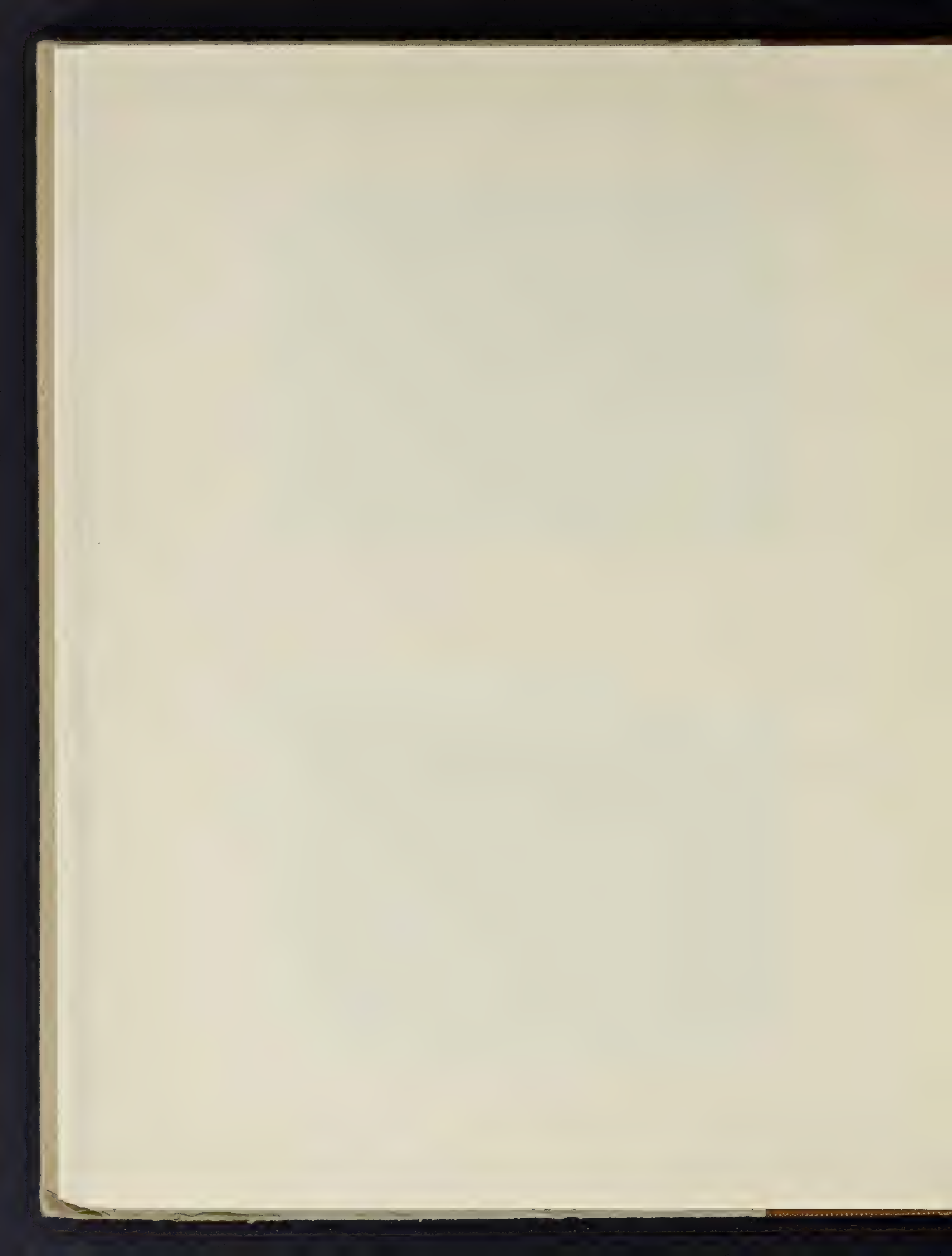
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 23.

Folchardpsalter





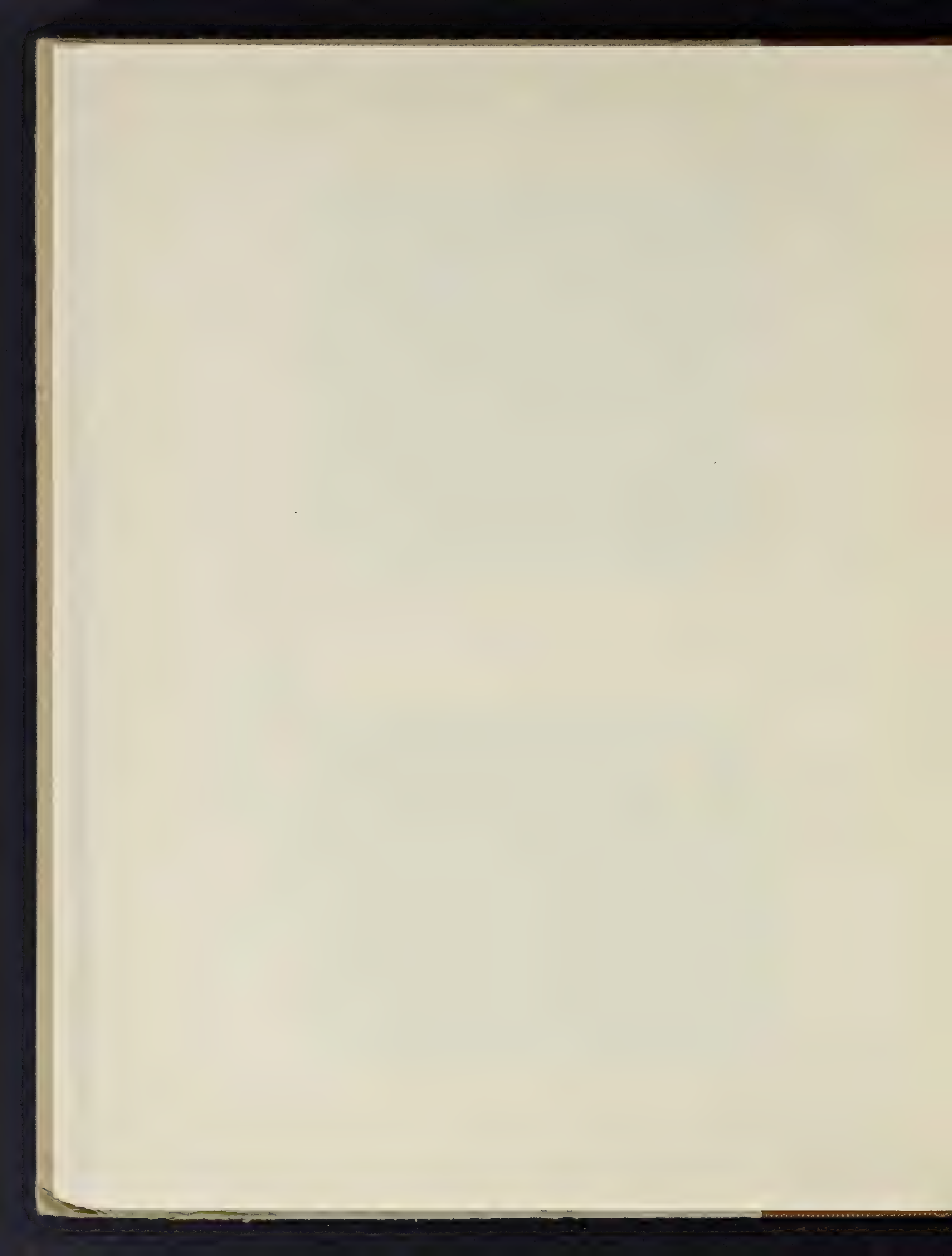
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 23.

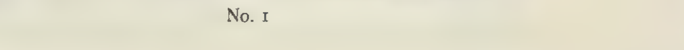
Folchardpsalter.



No. 1

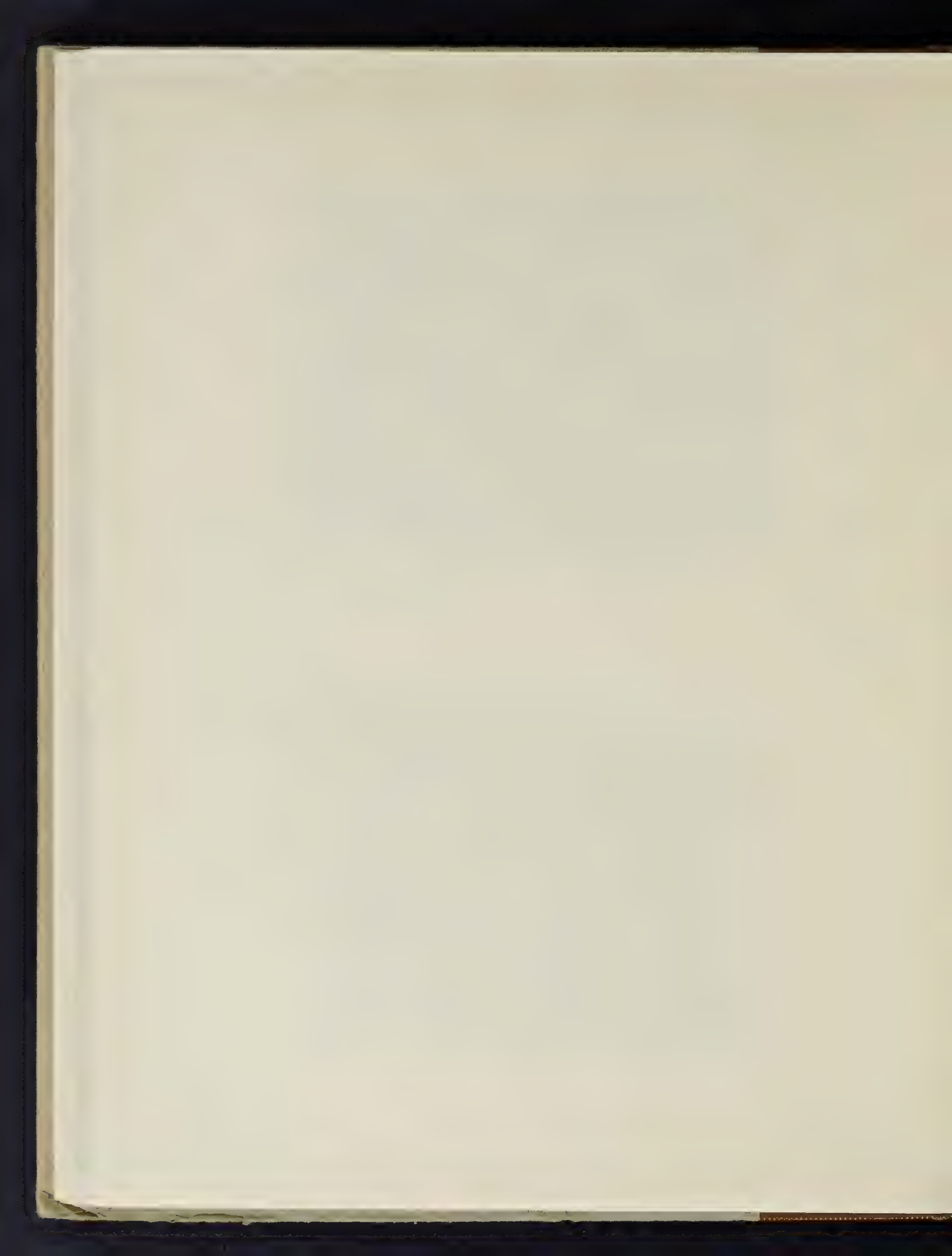


No. 2

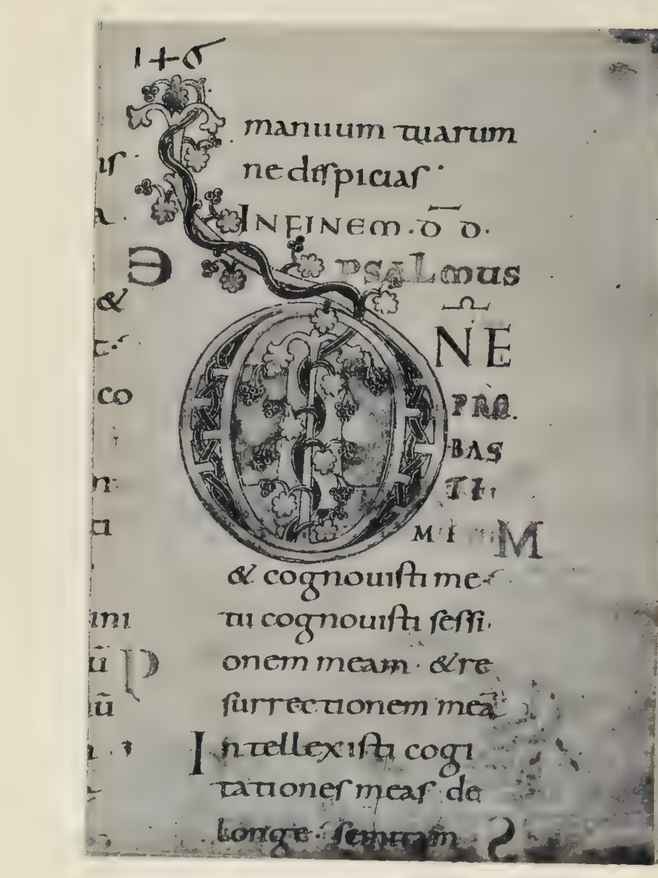


ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 23

Folchardpsalter.



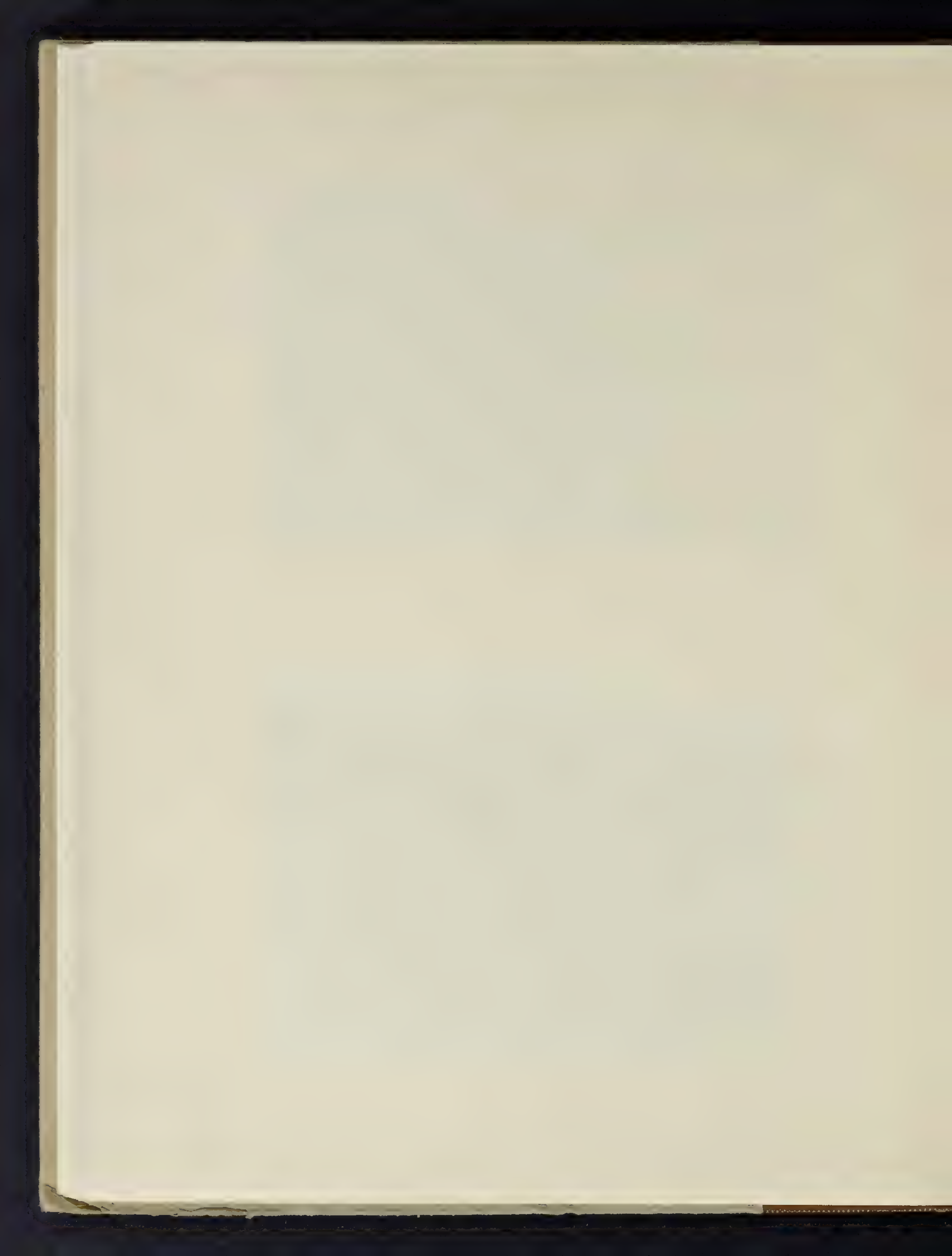
No. 1

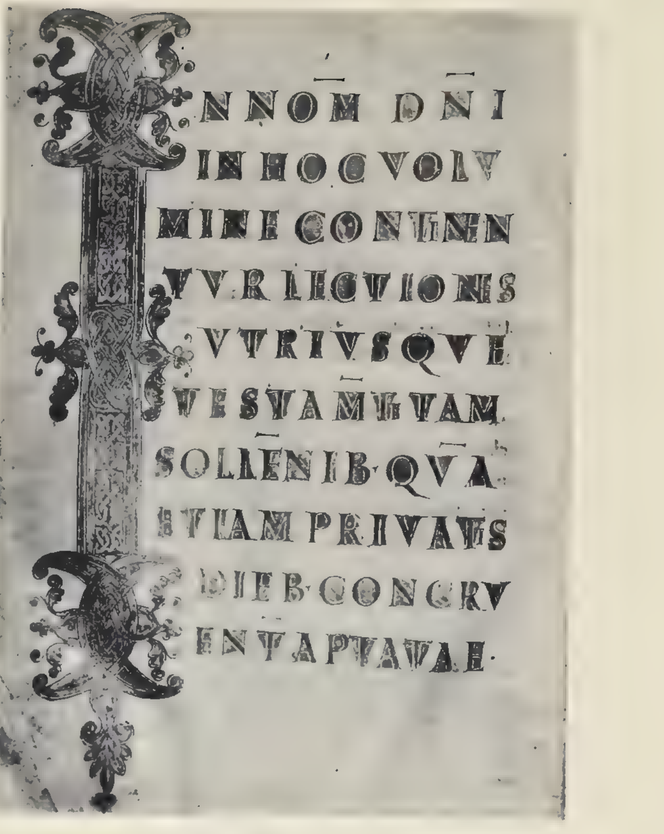


No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 23.

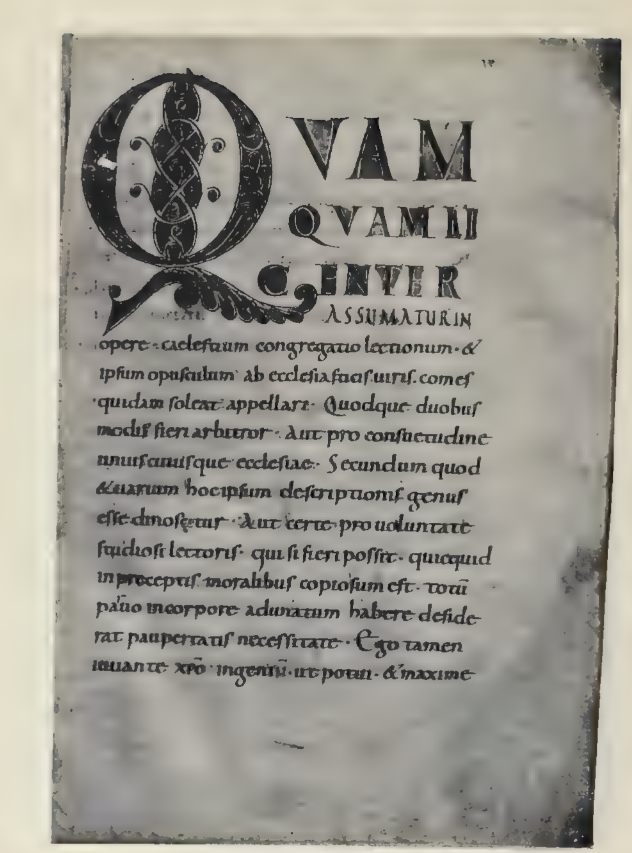
Folchardpsalter.





ANNO DNI
IN HOC VOLV
MINE CONTINEN
TVR LECTIONES
VTRIVSQVE
TESTAMENTI TAM
SOLLENNIB QVA
LITAM PRIVATIS
DIEB CONGRV
ENTAPTATAE

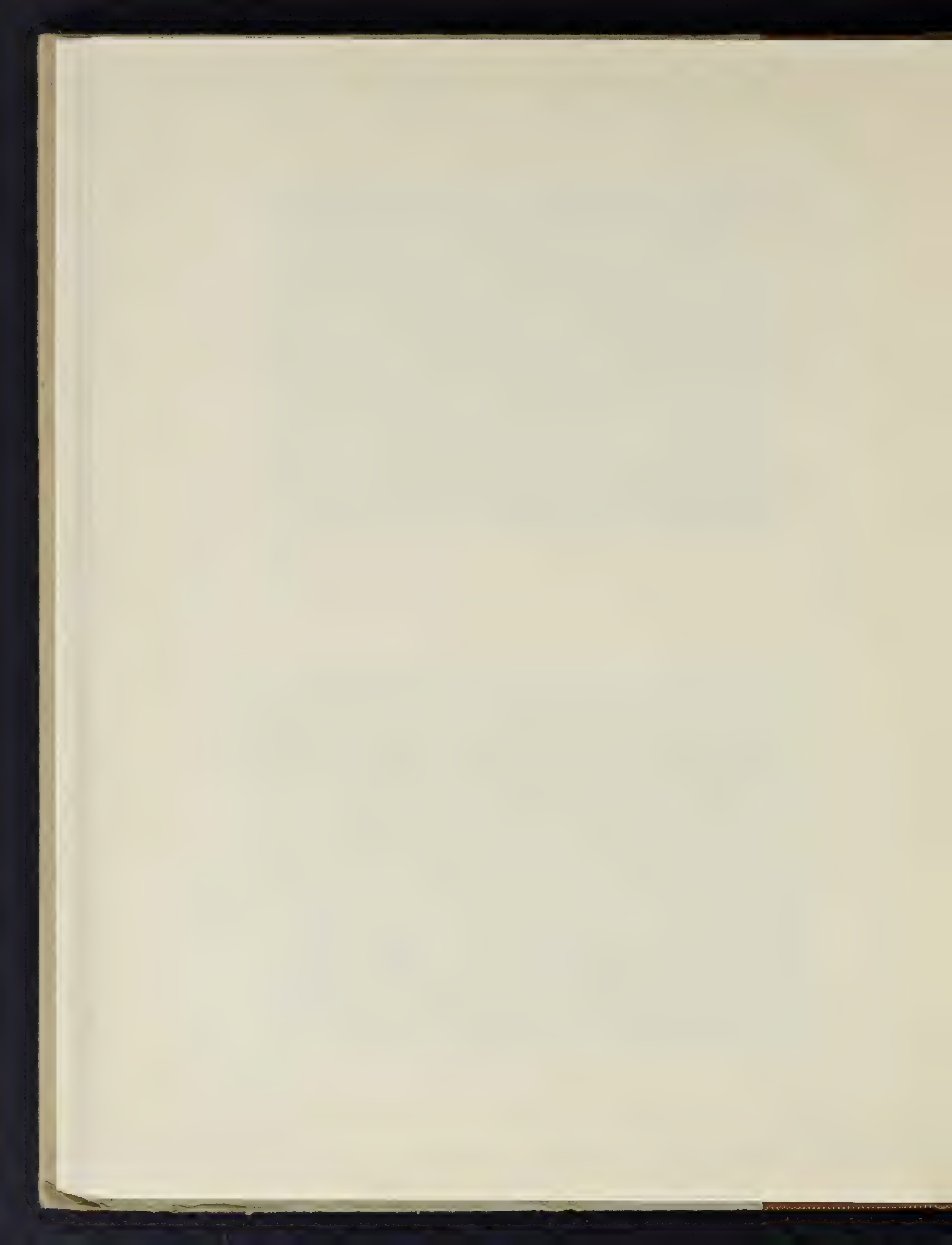
No. 1

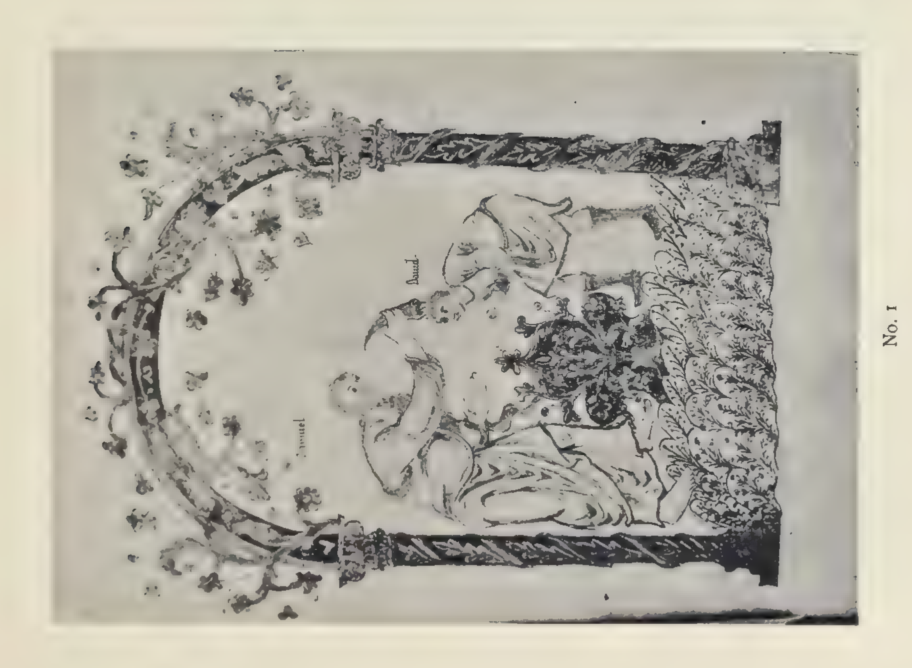


QVAM
QVAM LI
QUINTER
ASSUMATUR IN
opere caelestium congregatio lectionum &
ipsum opusculum ab ecclesiasticis uiris comes
quidam soleat appellari. Quodque duobus
modis fieri arbitror. aut pro consuetudine
uniuscuiusque ecclesiae. Secundum quod
& uarium hoc ipsum descriptionis genus
esse dinoscitur. aut certe pro uoluntate
studiosi lectoris. qui si fieri possit. quicquid
in preceptis moralibus copiosum est. totū
pa[illegible]o incorpore aduinatum habere deside
rat pauperiatis necessitate. Ego tamen
iuuante xpo ingenii ut potui & maxime

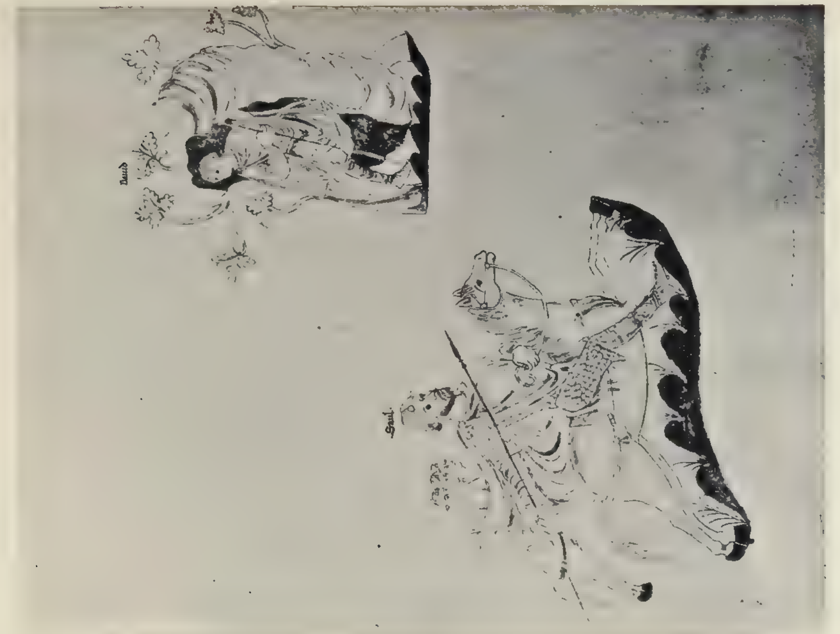
No. 2

ZÜRICH. Stadtbibliothek. Ms. C. 77.

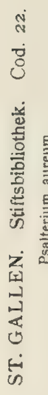




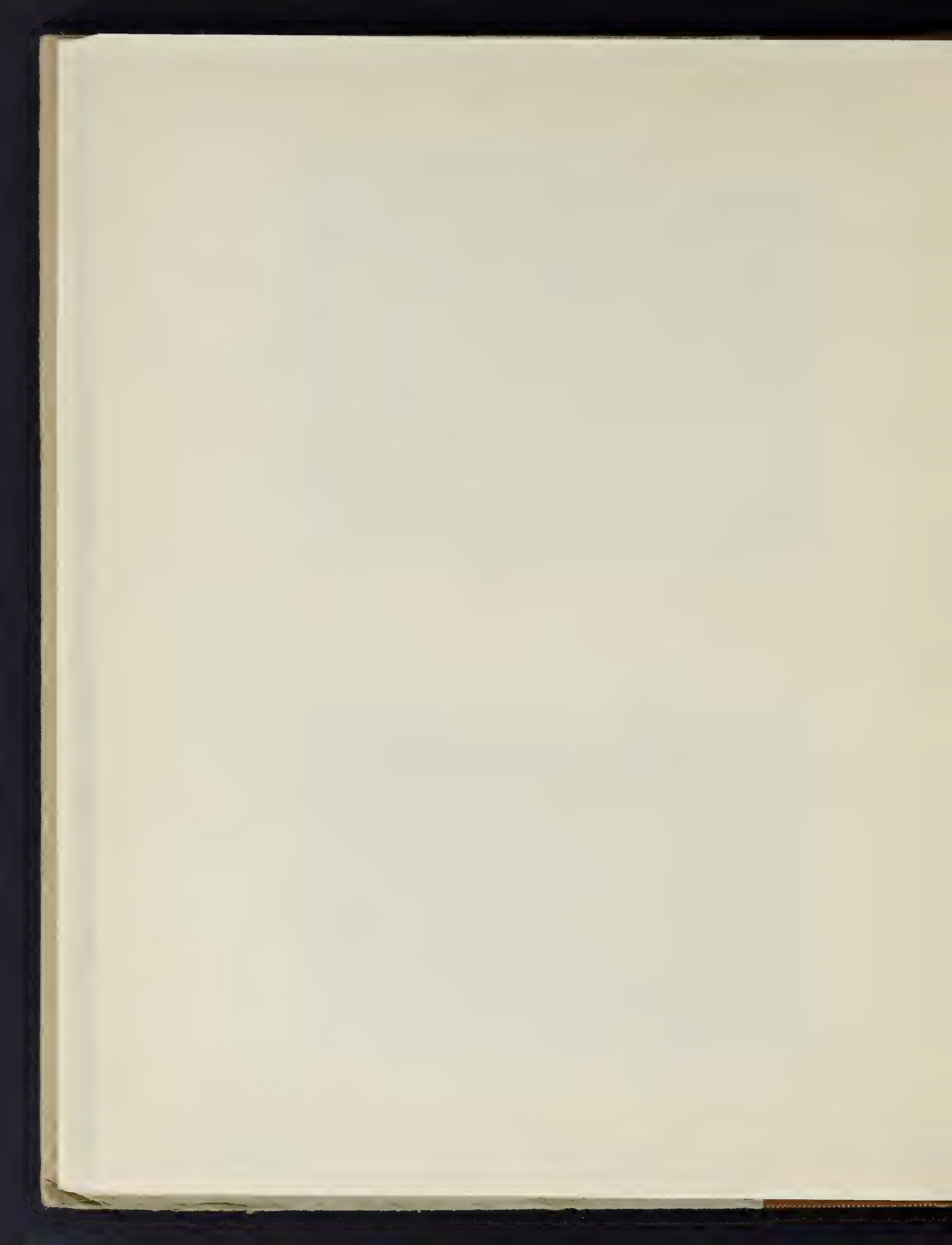
No. 1



No. 2



ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 22.
Psalterium aureum.



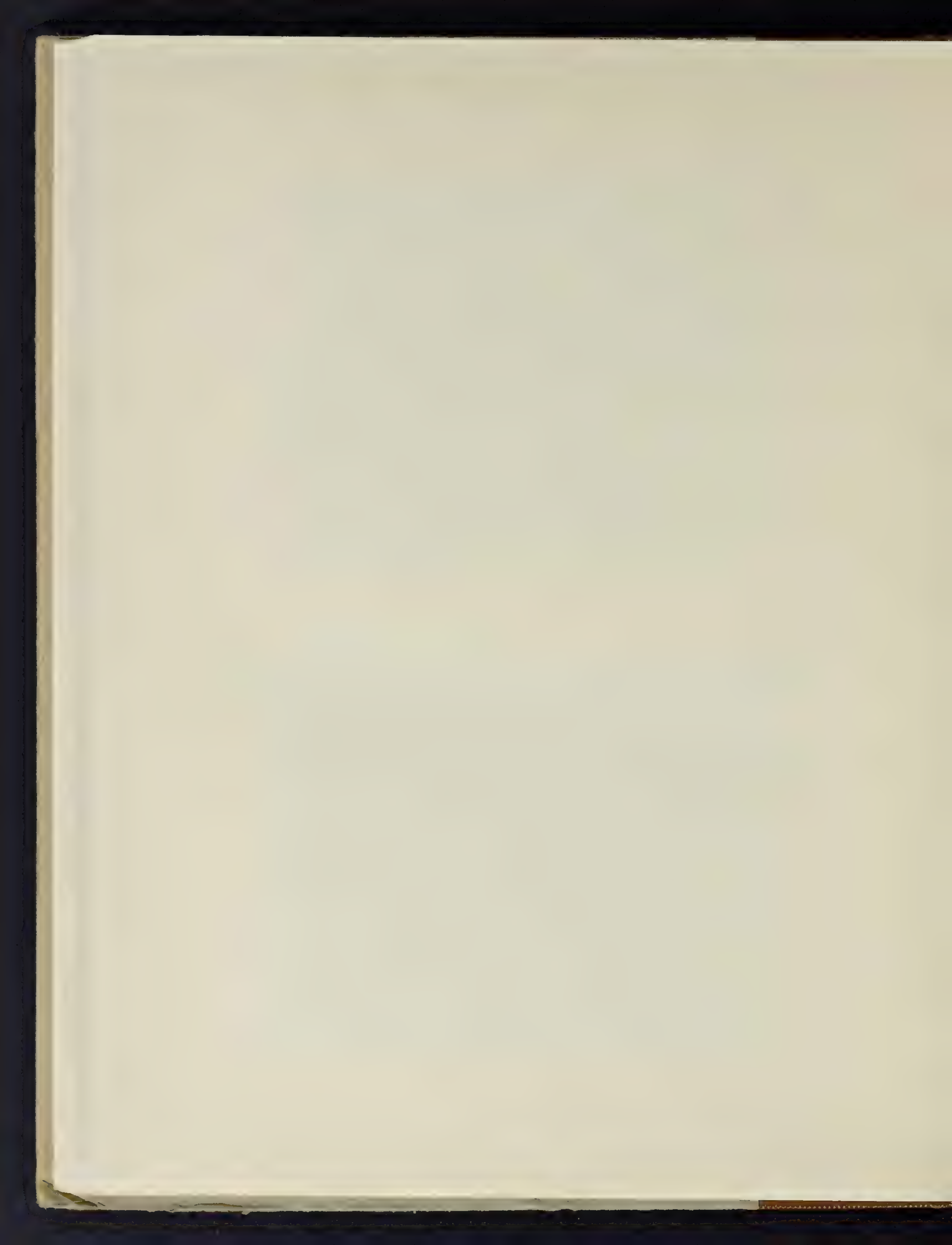
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 22.

Psalterium aureum.



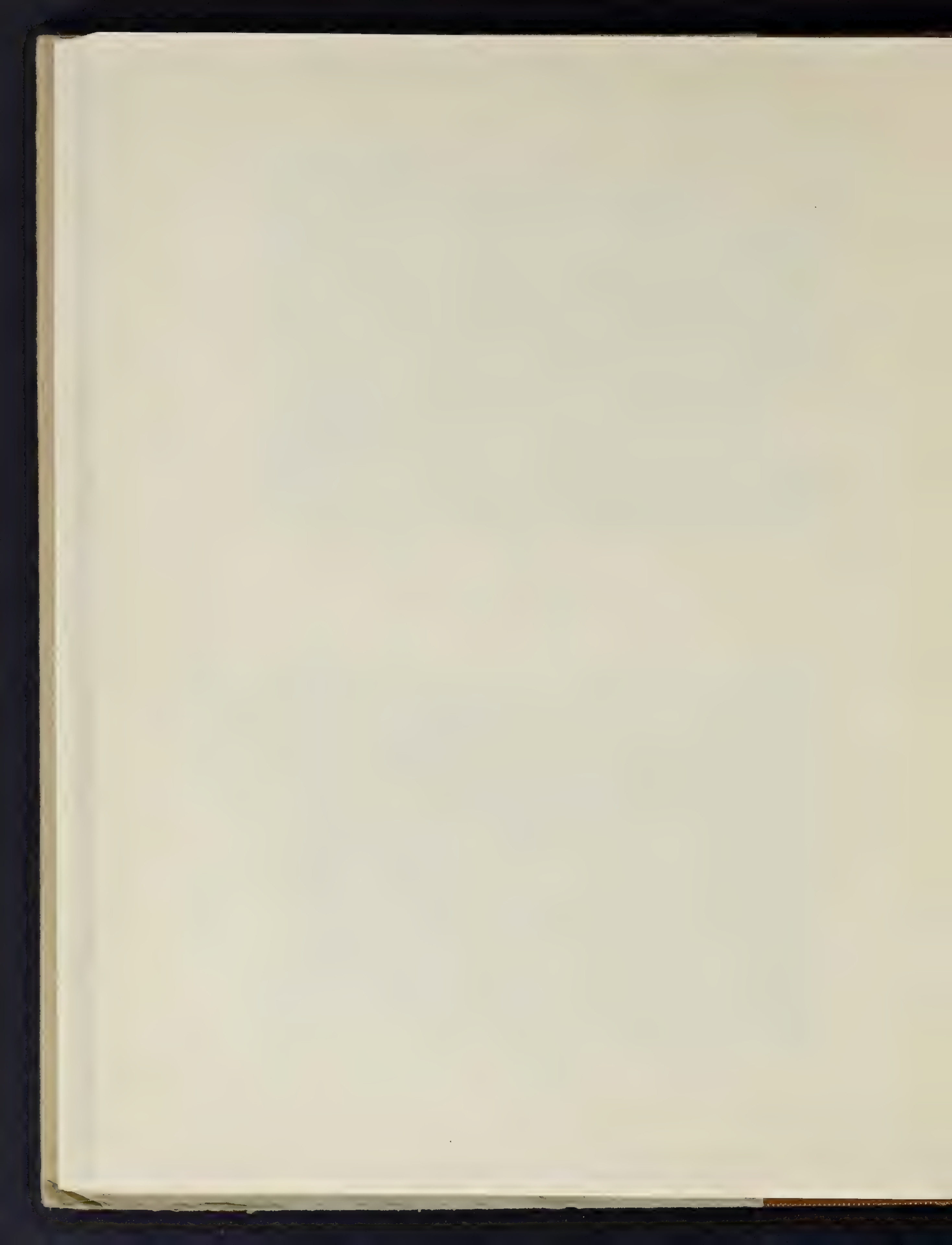
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 22.

Psalterium aureum.





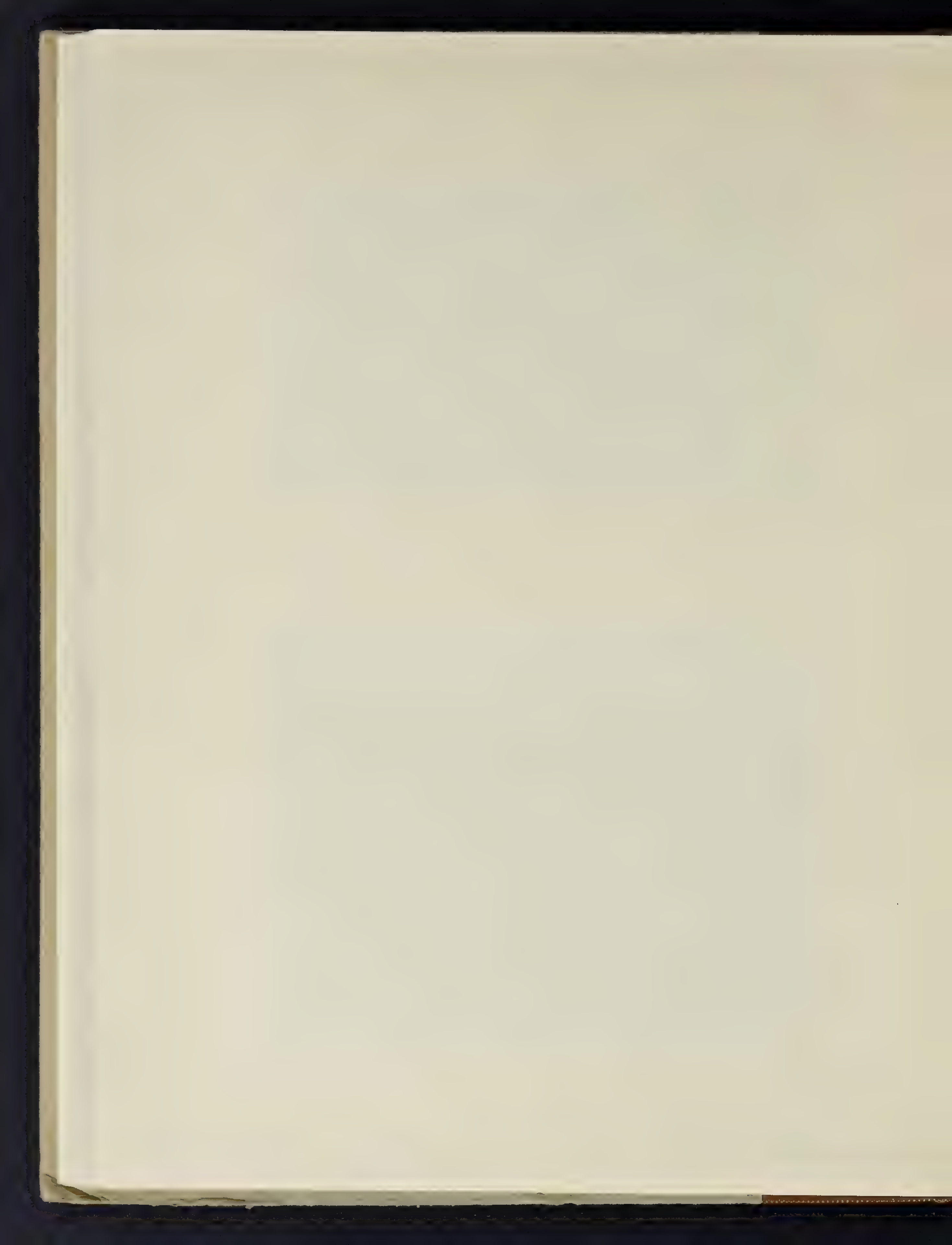
No. 1

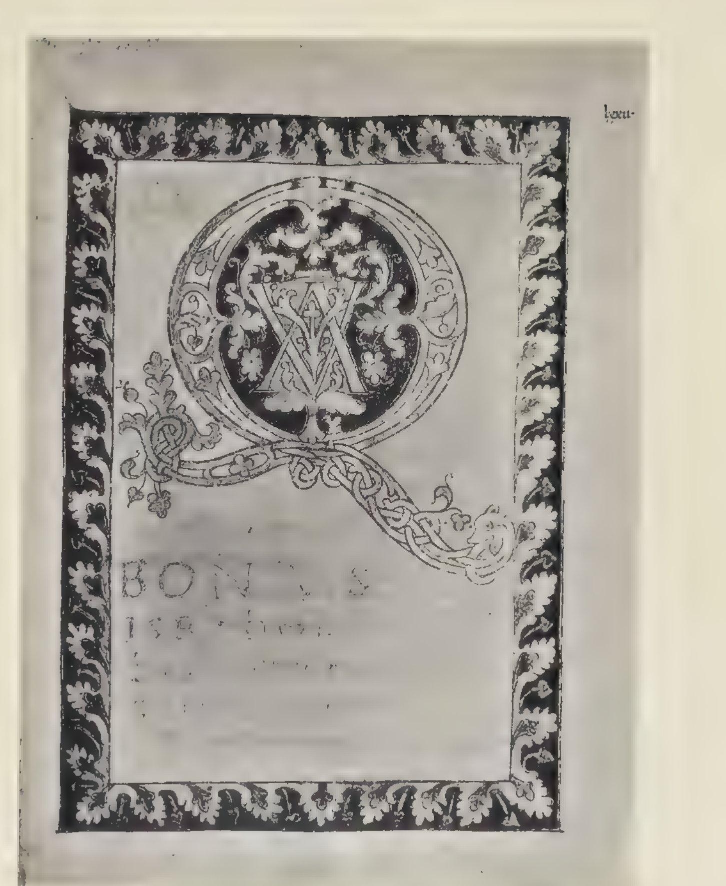


No. 2

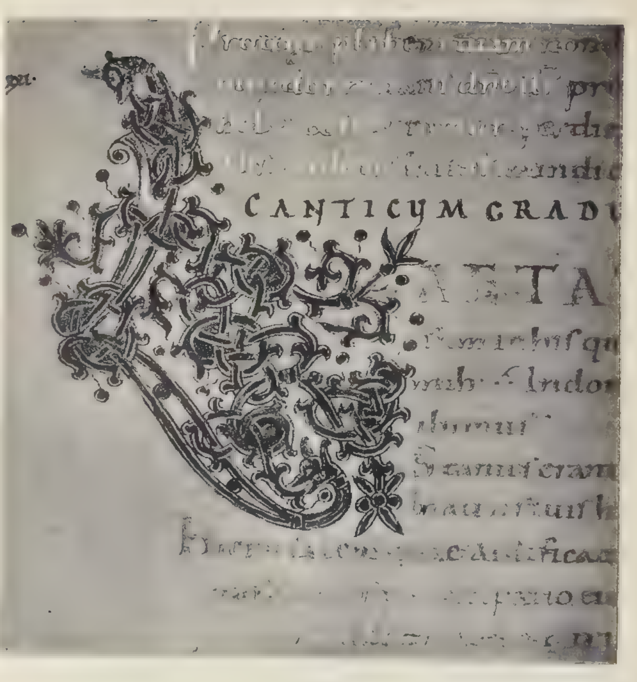
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 22.

Psalterium aureum.





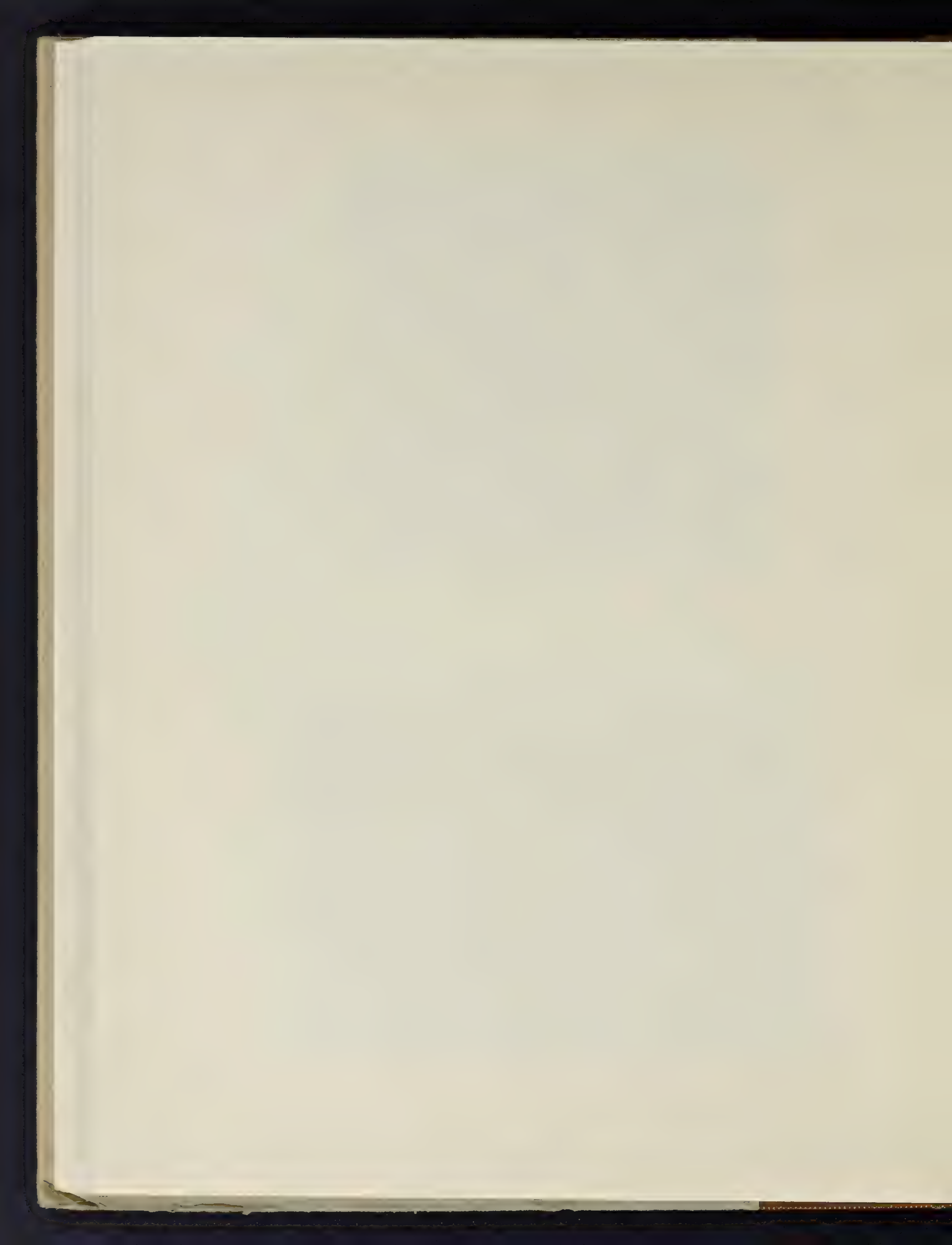
No. 1

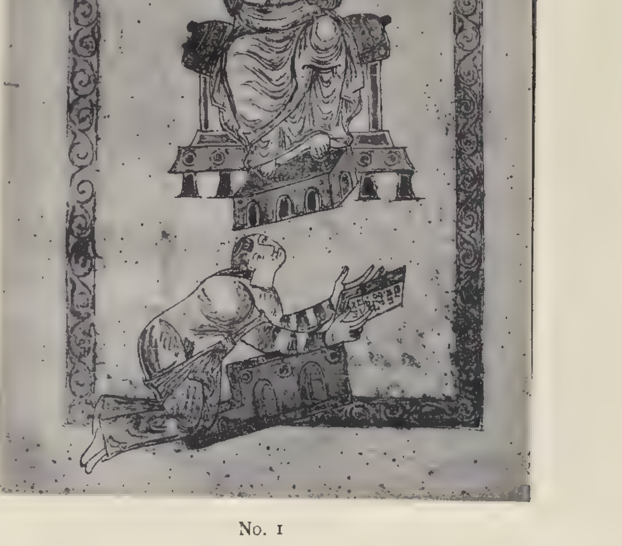


No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 22.

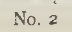
Psalterium aureum.





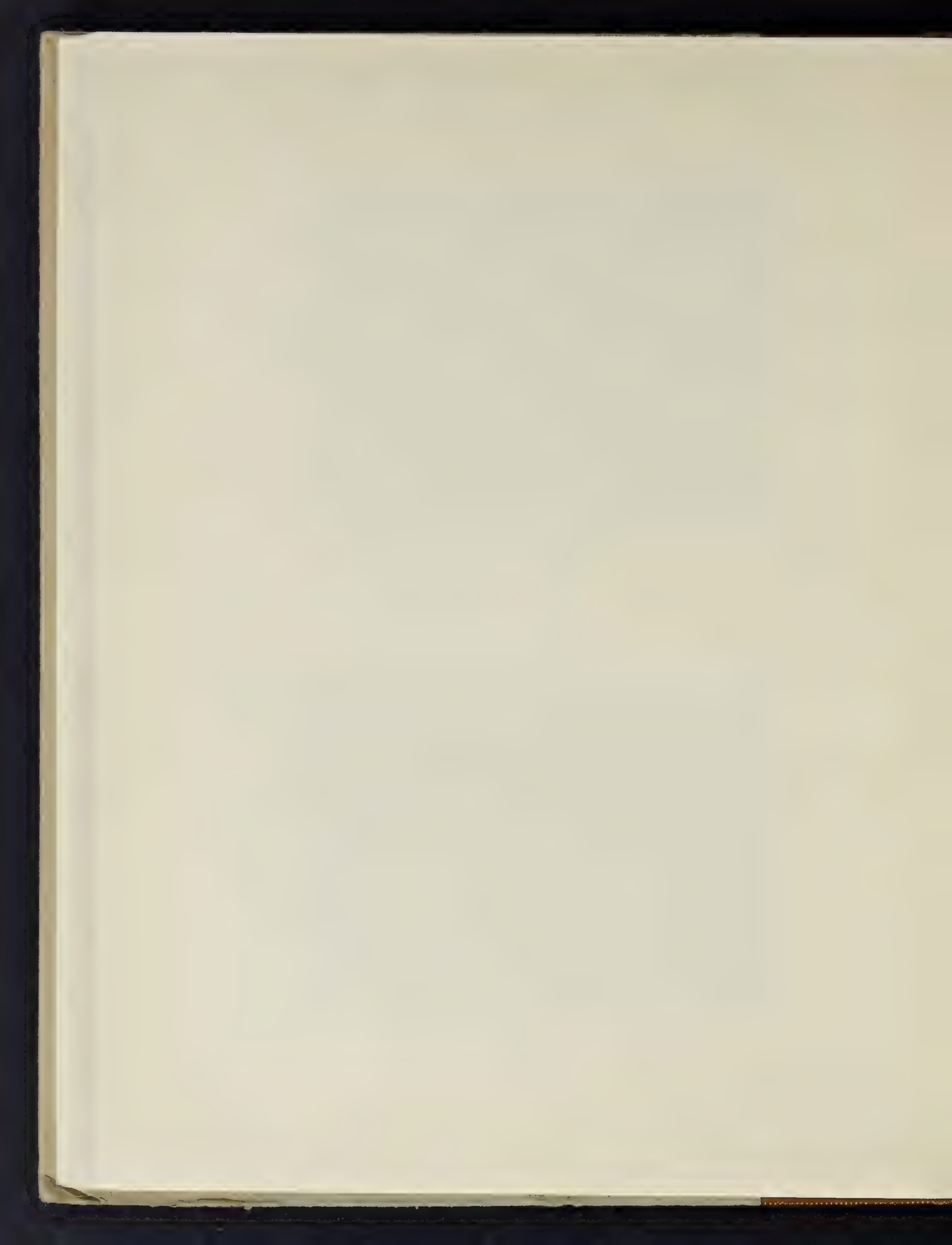
No. 1





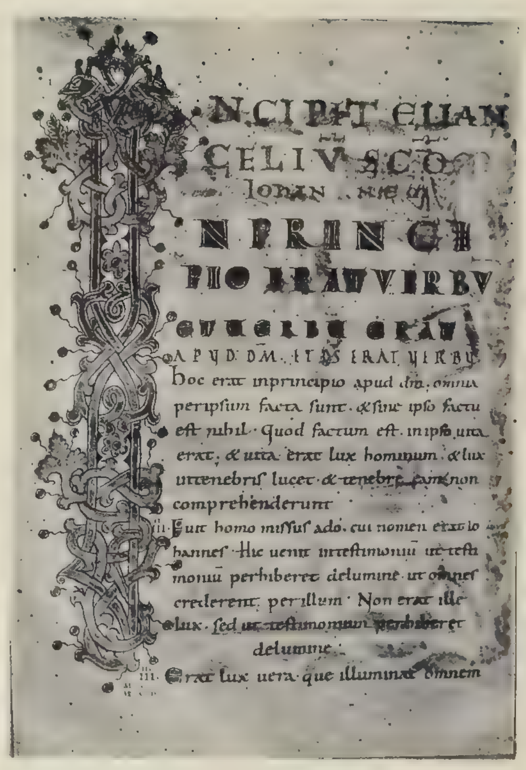
No. 2

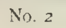
EINSIEDELN. Stiftsbibliothek. Cod. 17.



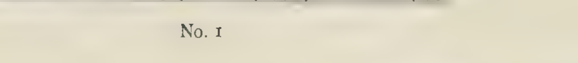


No. 1

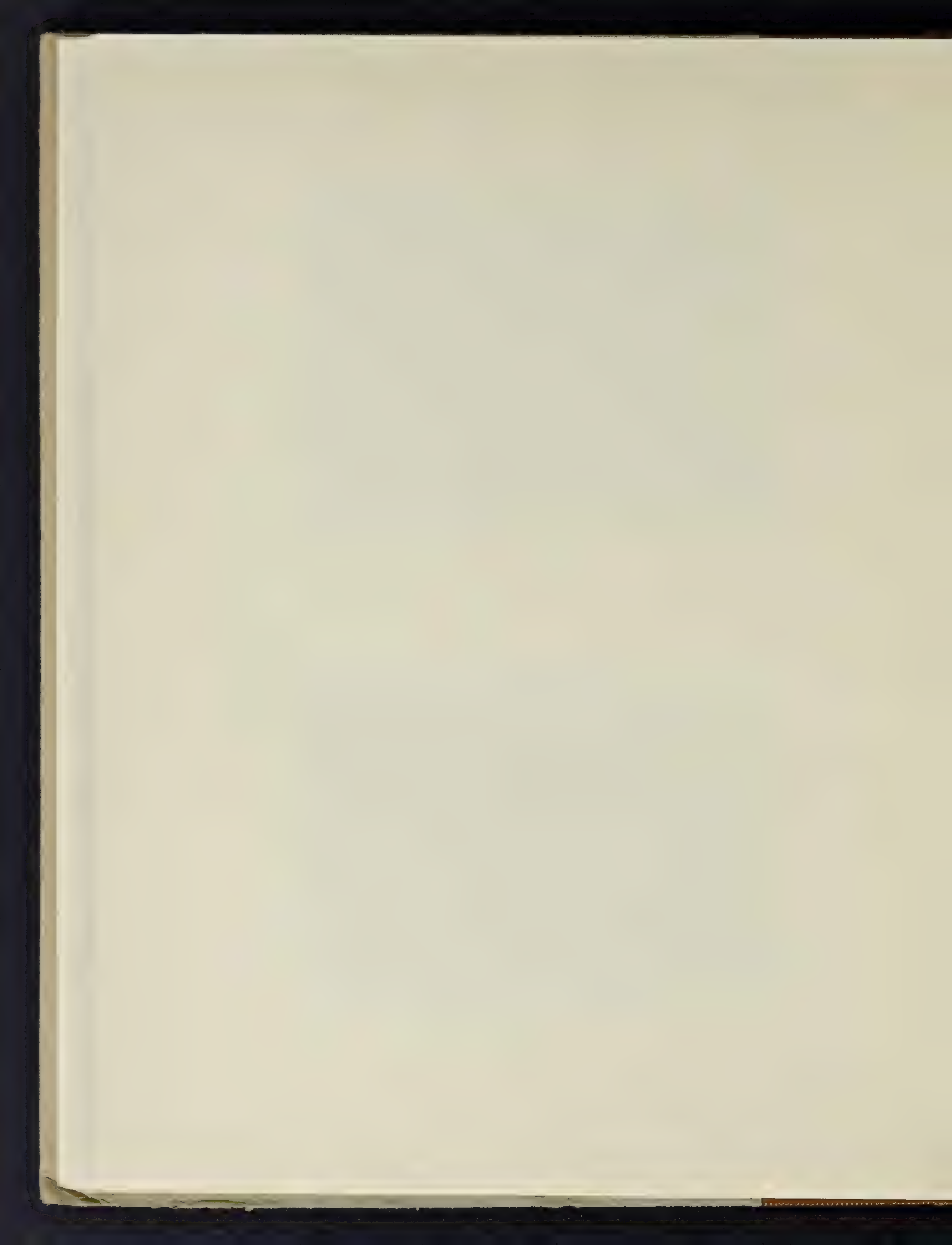




No. 2

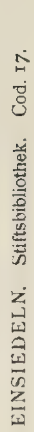


EINSIEDELN. Stiftsbibliothek. Cod. 17.





No. 2



EINSIEDELN. Stiftsbibliothek. Cod. 17.



No. 1

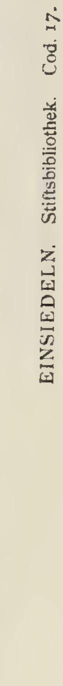




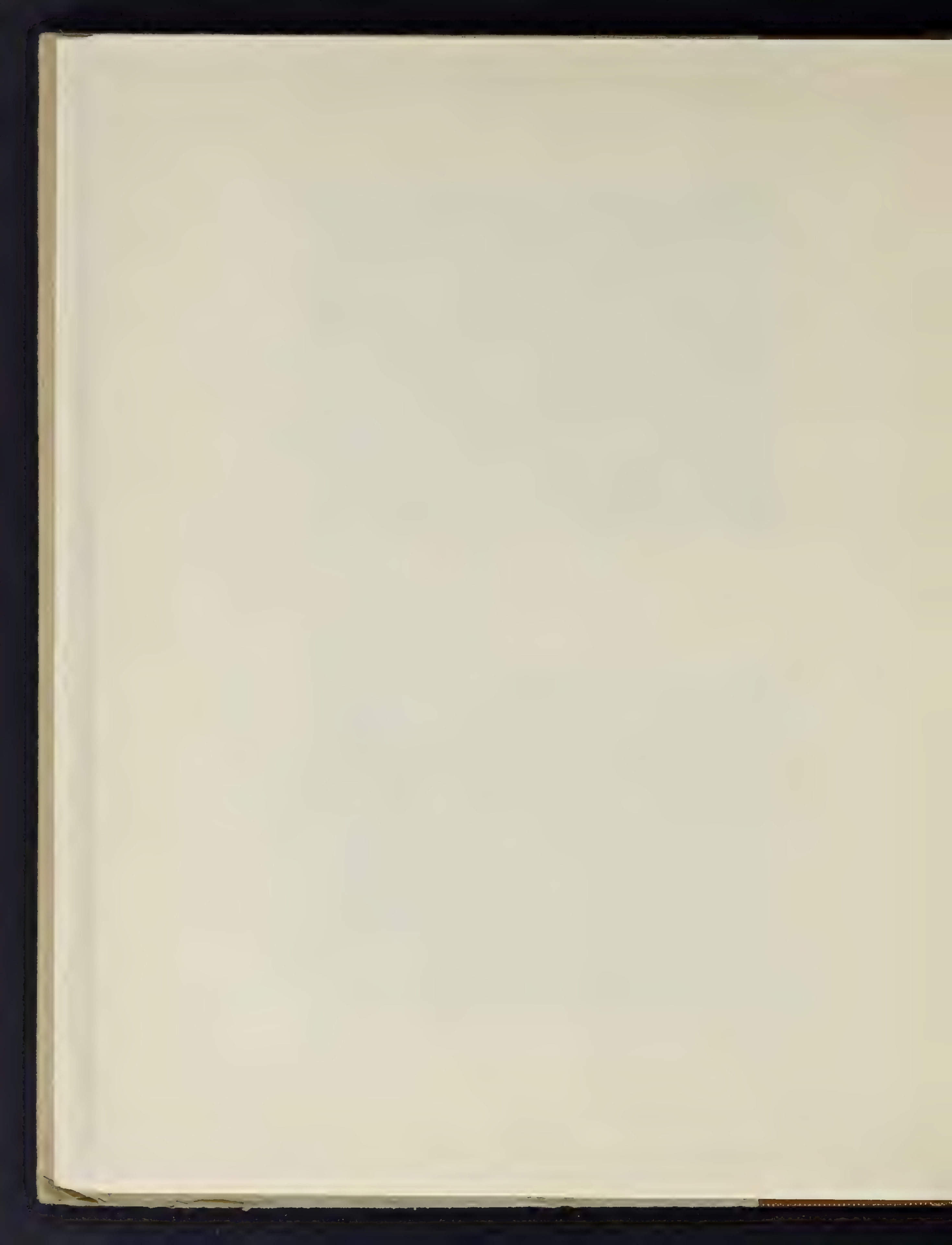
No. 2



No. 1



EINSIEDELN. Stiftsbibliothek. Cod. 17.

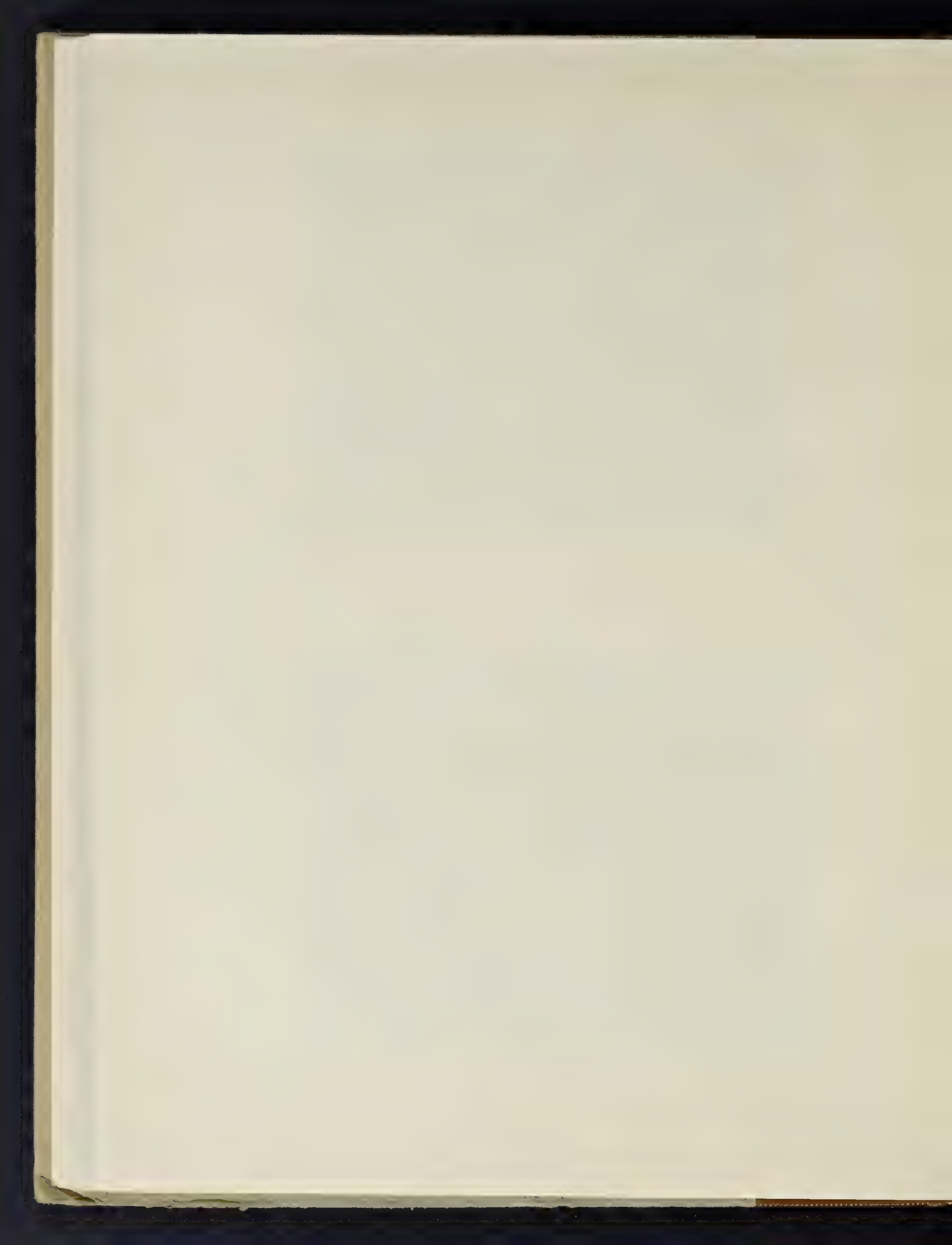


No. 1



No. 2

MÜNCHEN. Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek.
Clm. 22311 c. p. 51.



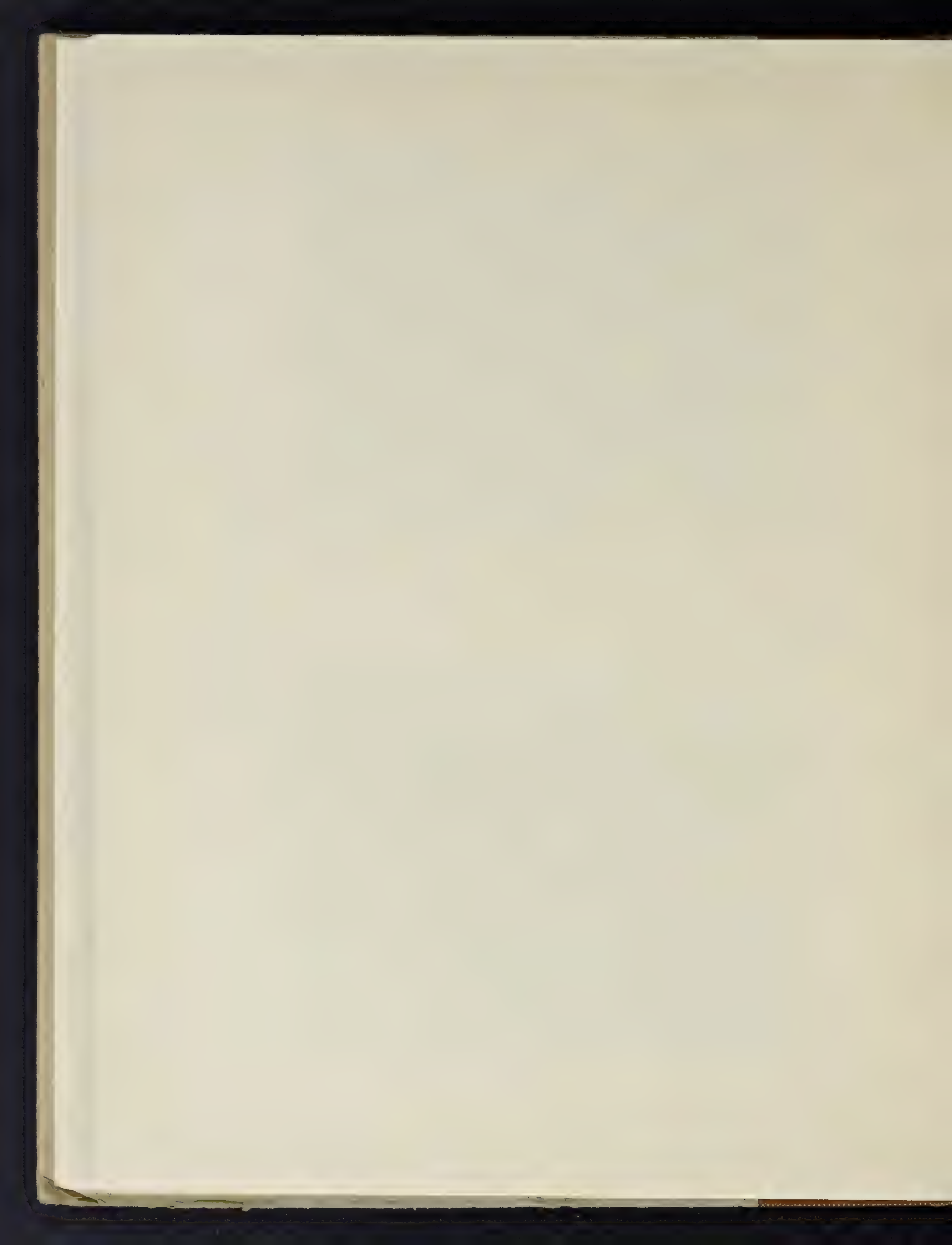


No. 1

No. 2

MÜNCHEN. Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek.

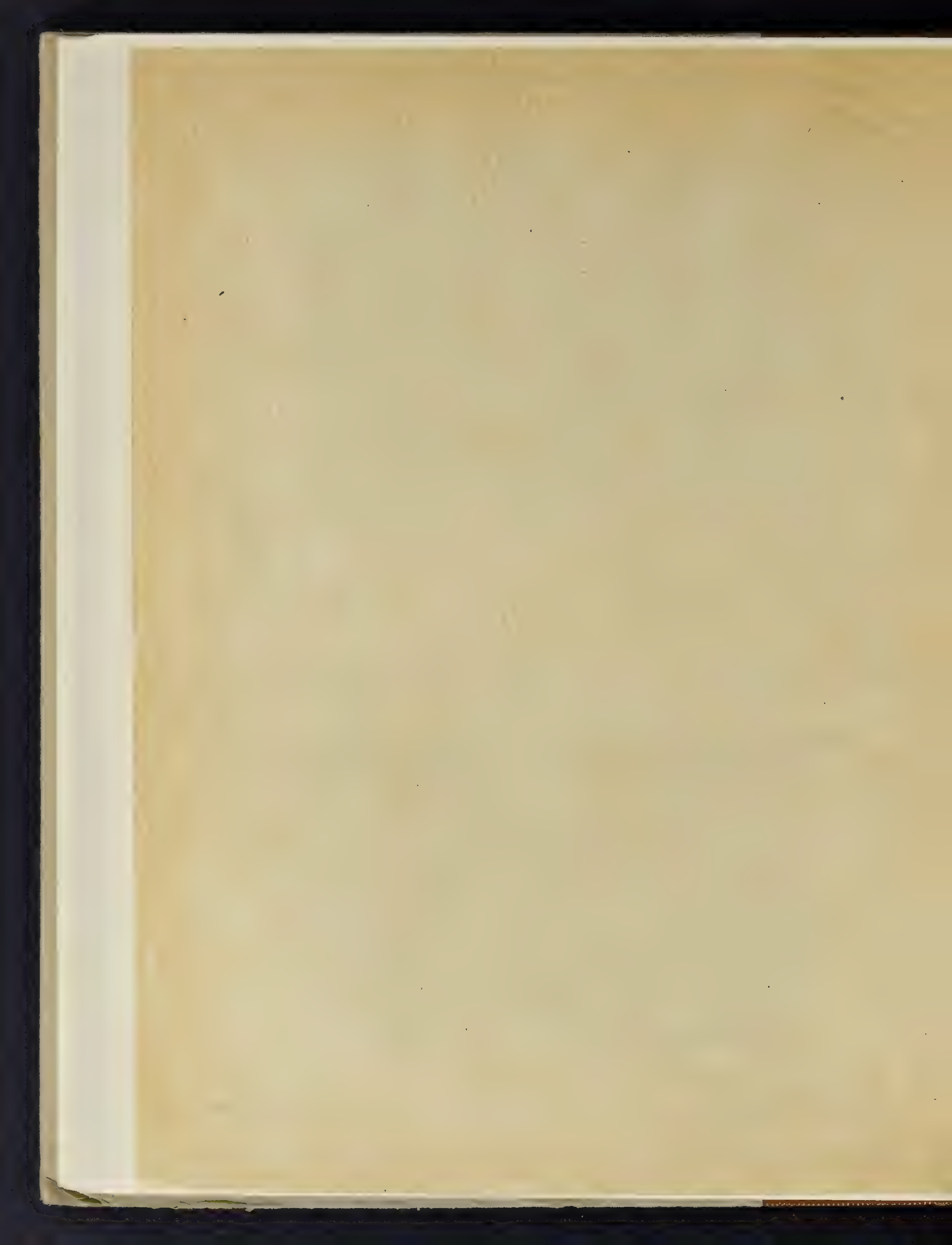
Clm. 22311 c. p. 51.





MÜNCHEN Kgl. Hof- und Staatsbibliothek

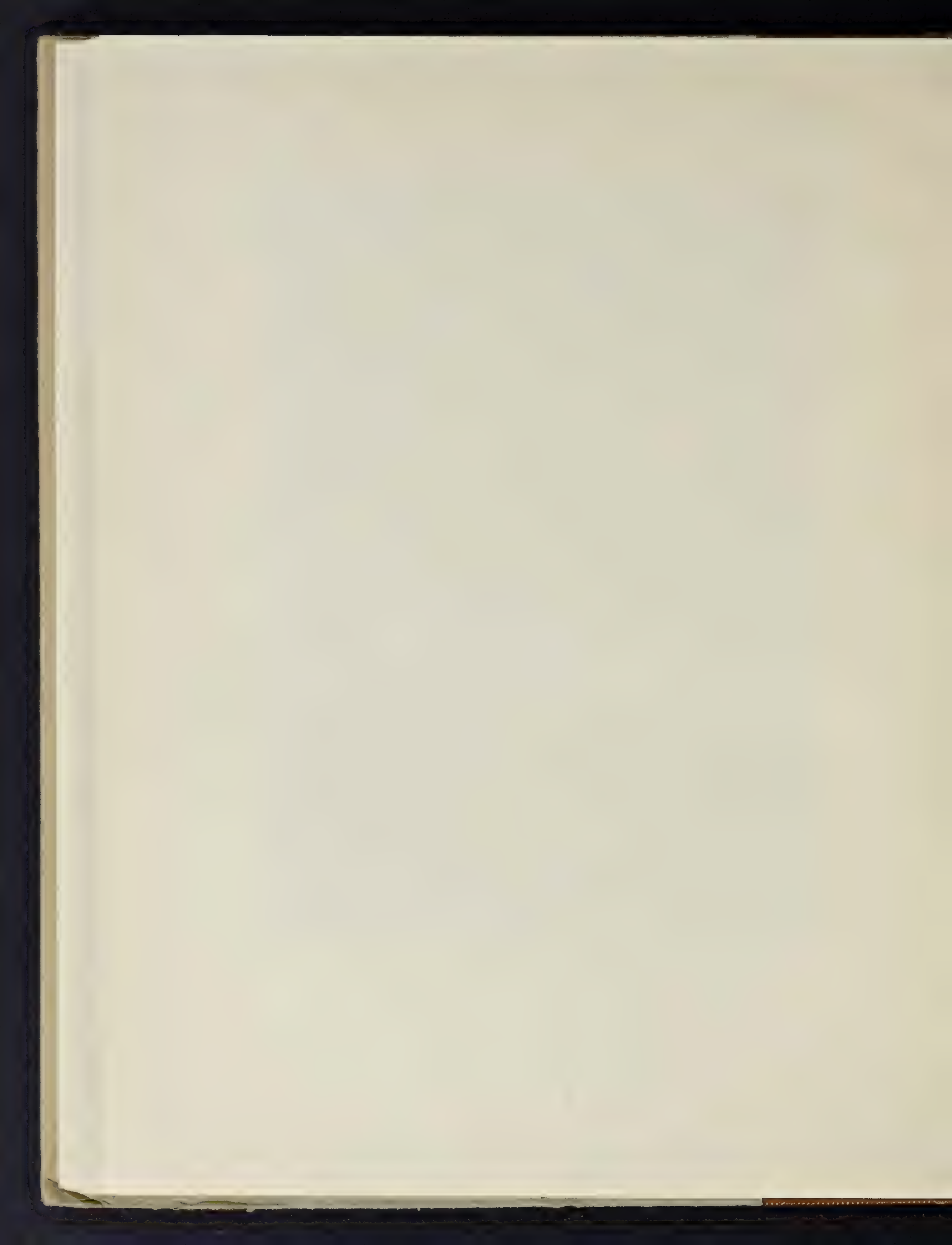
Clm 22311 c. p. 51.





MÜNCHEN. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek.

Clm. 22311 c. p. 51.

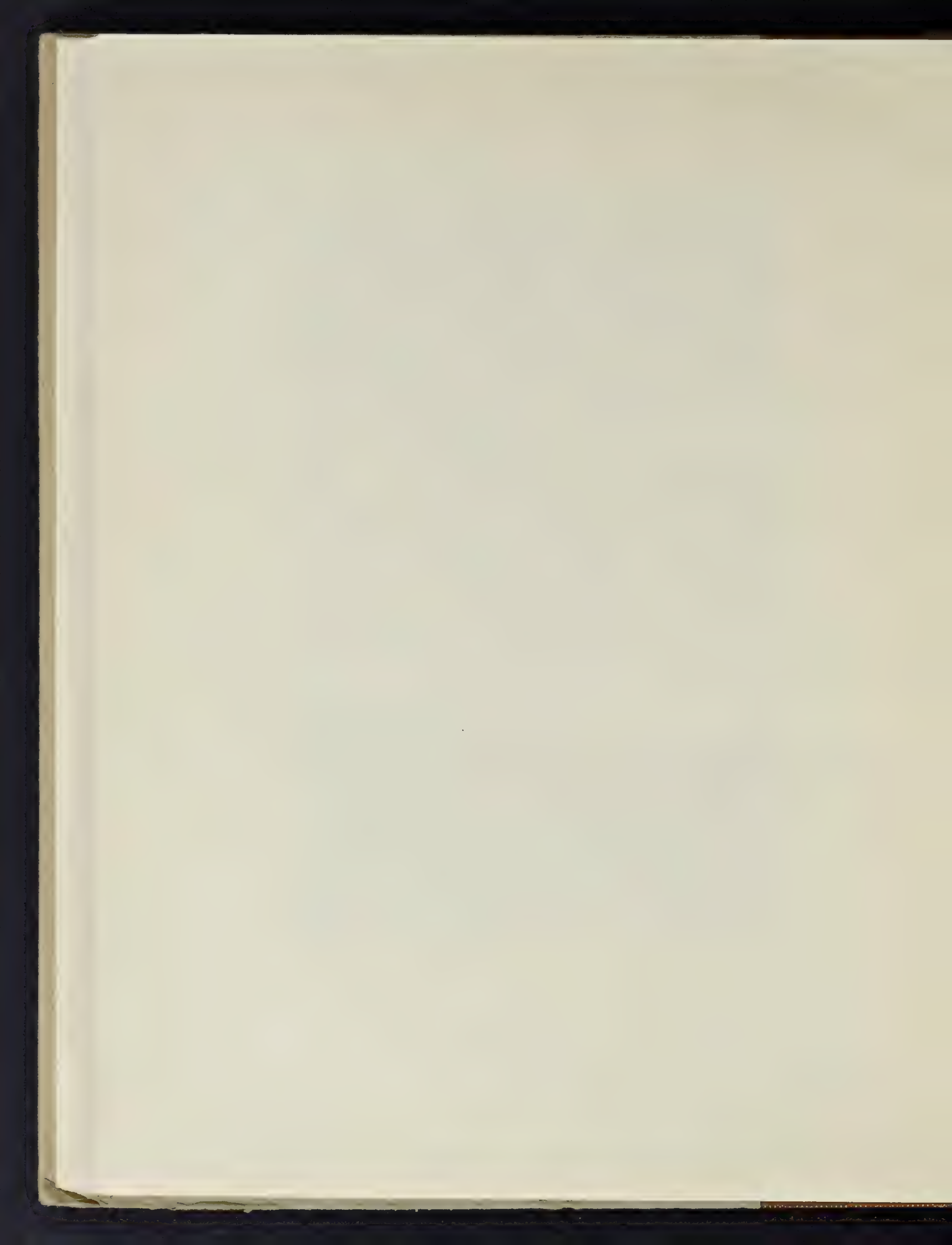


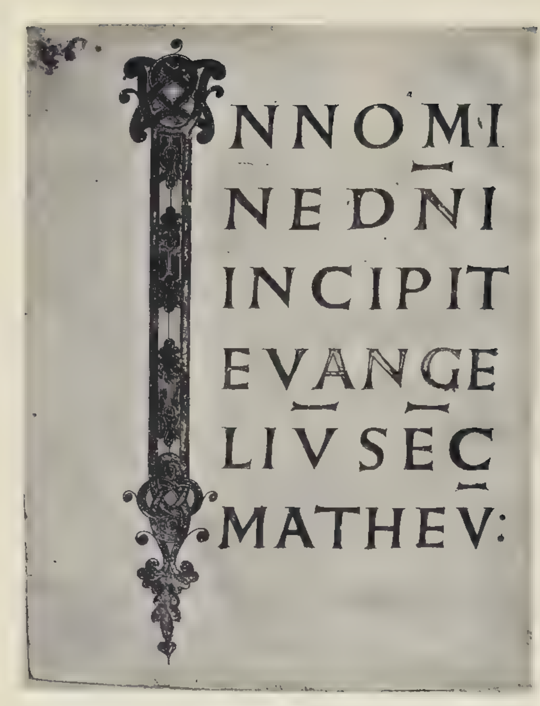






MÜNCHEN. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek.
Clm 22311 c. p. 51.




NNOMI
NEDNI
INCIPIT
EVANGE
LIVSEC
MATHEV:

No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 50.

INCIPIT EVAN
GELIUM SECUNDUM LUCAM·
QVOQVIDE
MULTI CONATI
SUNT ORDINARE NARRATIONE
QUAE IN NOBIS COMPLETAE SUNT RE
RUM: SICUT TRADIDERUNT NOBIS QUI AB
INITIO IPSI UIDERUNT· ET MINISTRI FU
SERMONIS· UISUM EST ET MIHI ASSECU
TO A PRINCIPIO OMNIA· DILIGENTER
EX ORDINE TIBI SCRIBERE OPTIME THEOPHI
LE· UT COGNOSCAS EORUM UERBORUM
DE QUIBUS ERUDITUS ES UERITATEM·

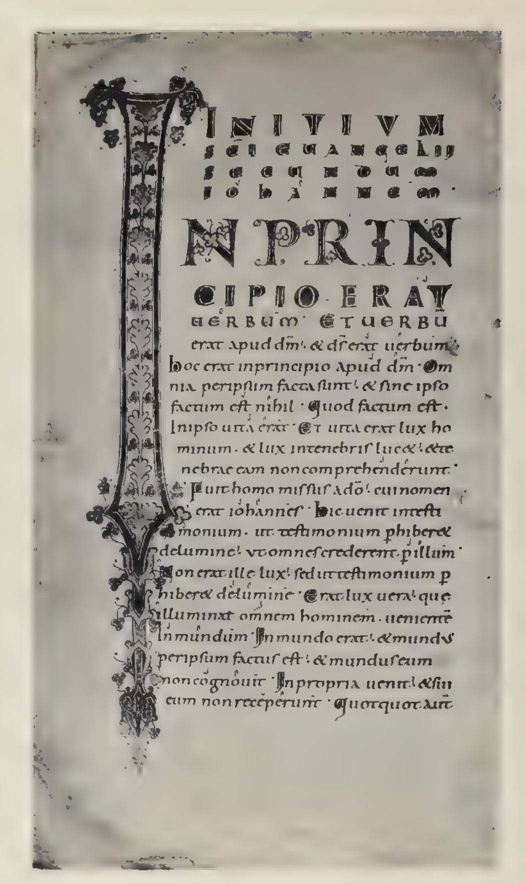
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 294.



NEX
ORTU
SCEGE
NITRI
CISD
MARIAE

No. 1

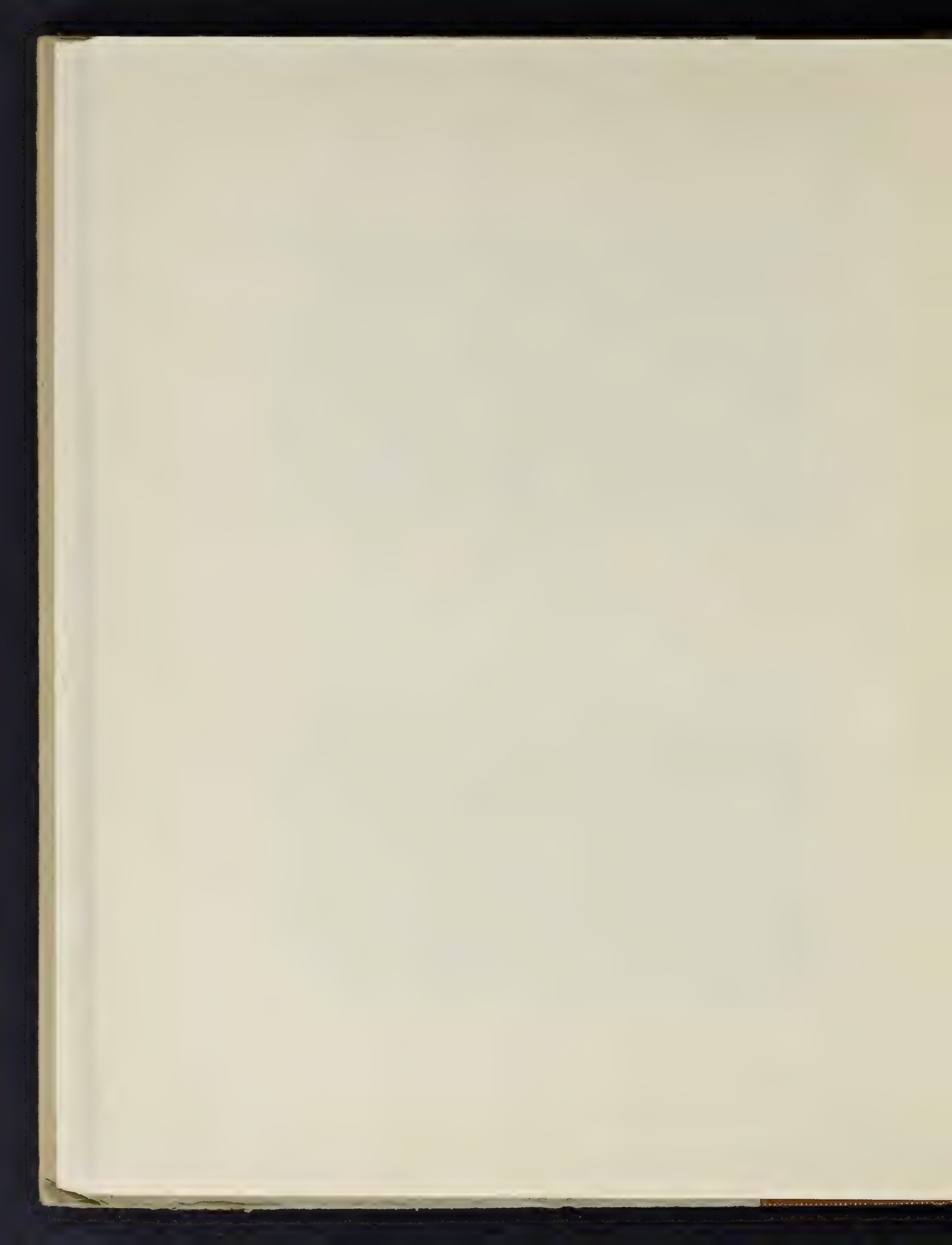


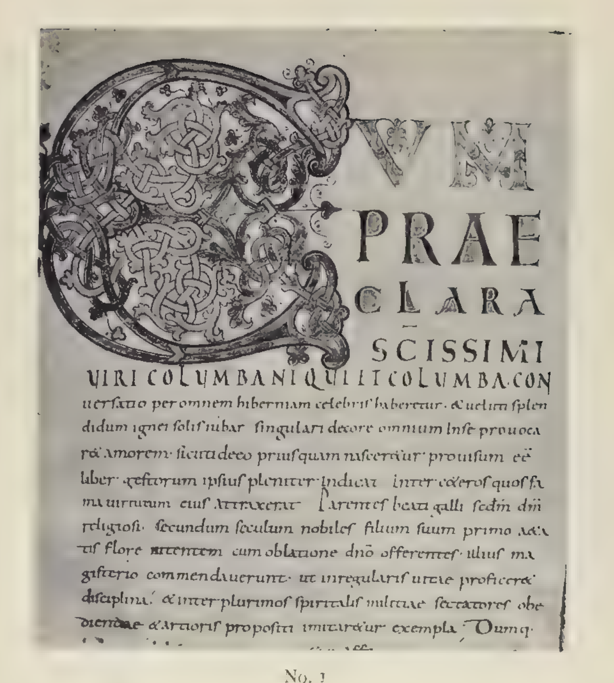
INITIUM
SCI EUANGELII
SECUNDUM
IOHANNEM
IN PRIN
CIPIO ERAT
UERBUM ET UERBU
erat apud dm̄ & ds̄ erat uerbum
hoc erat inprincipio apud dm̄ Om
nia per ipsum facta sunt & sine ipso
factum est nihil Quod factum est
In ipso uita erat Et uita erat lux ho
minum & lux intenebris lucet & te
nebrae eam non comprehenderunt
Fuit homo missus a dō cui nomen
erat iohannes Hic uenit intesti
monium ut testimonium perhiberet
delumine ut omnes crederent per illum
Non erat ille lux sed ut testimonium p
hiberet delumine Erat lux uera que
illuminat omnem hominem uenientē
inmundum In mundo erat & mundus
per ipsum factus est & mundus eum
non cognouit In propria uenit & sui
eum non receperunt Quotquot autē

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 53.

Evangelium longum

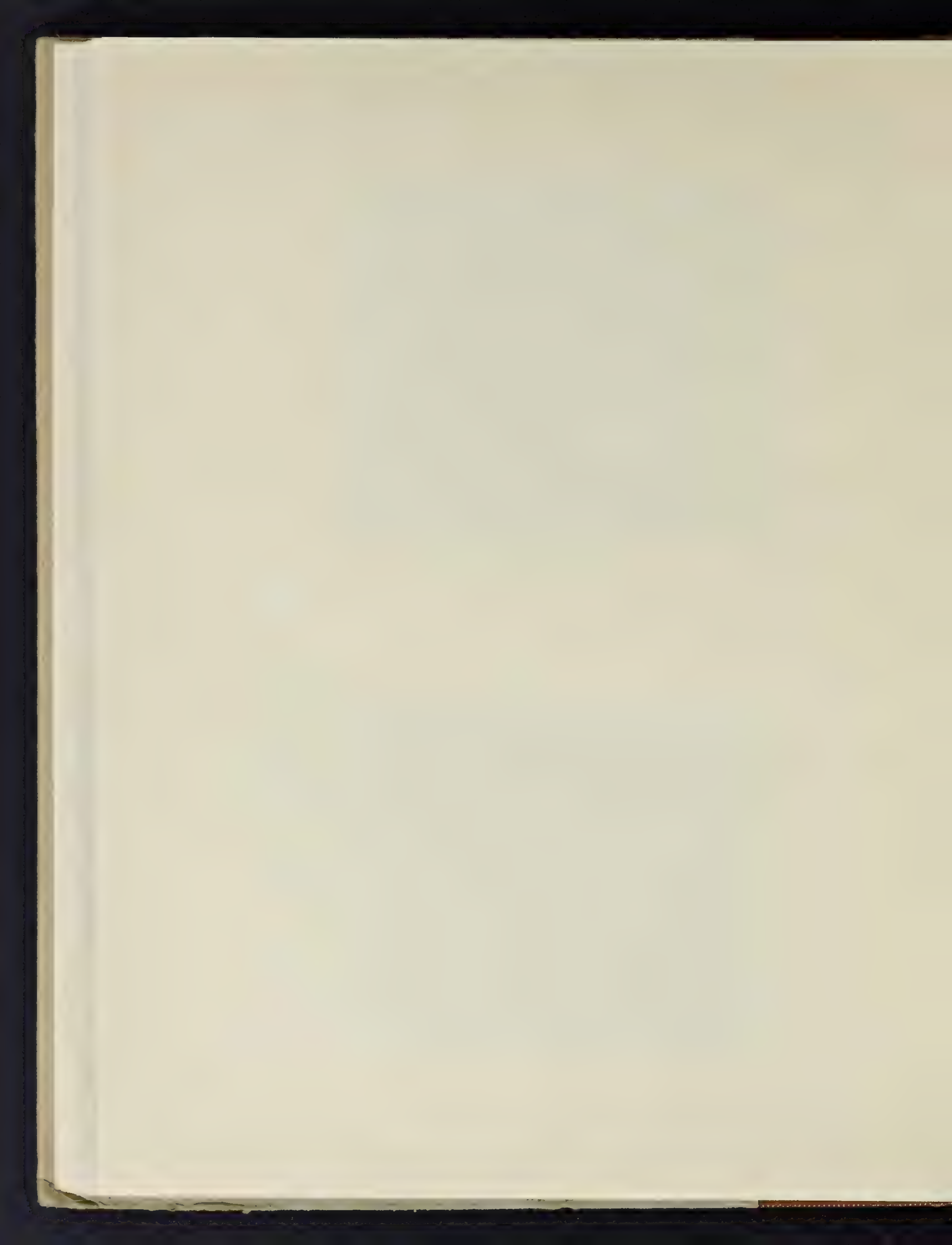




No. 1

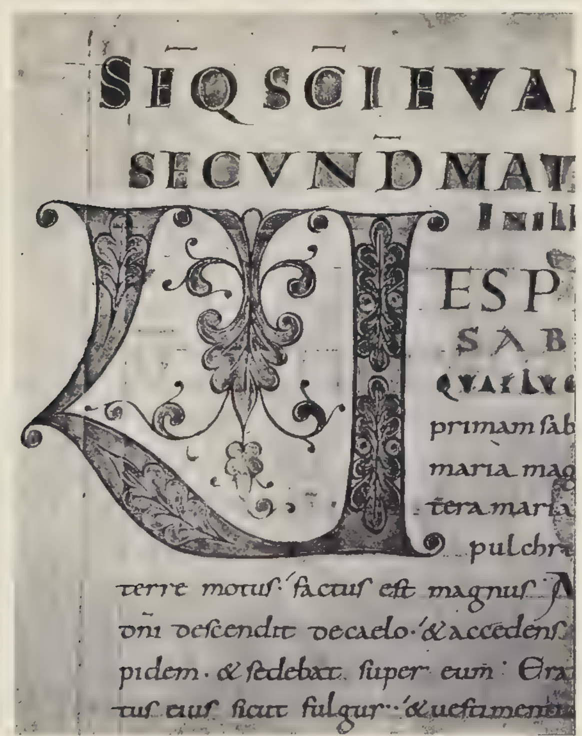
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 562.



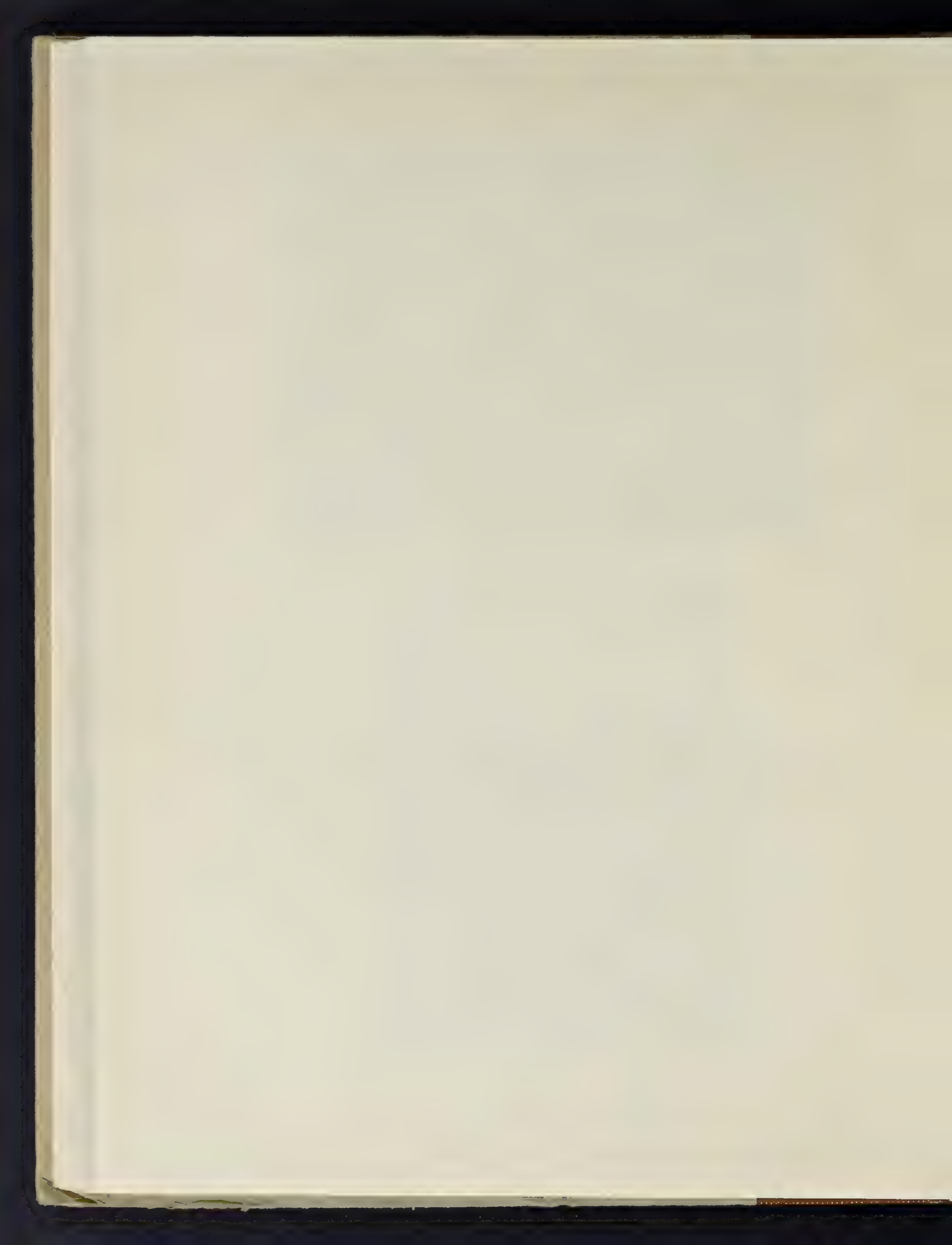
No. 1

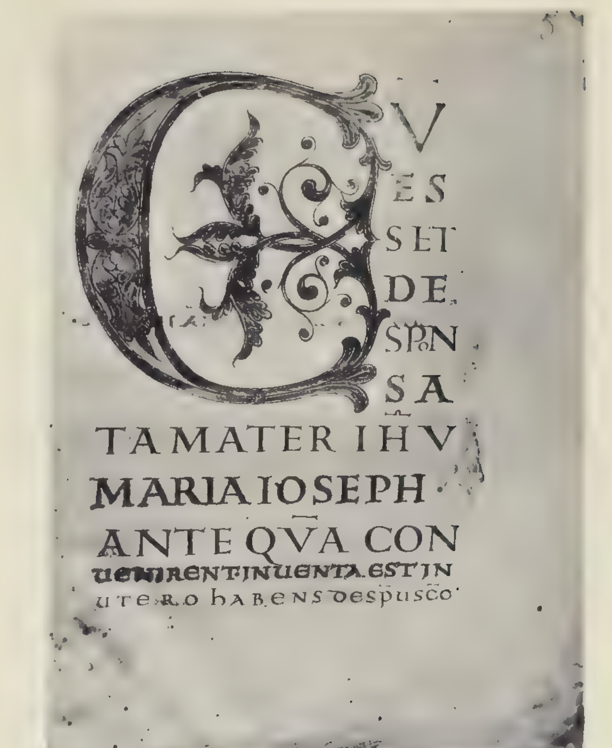
BAMBERG. Kgl. Bibliothek. Cod. A. I. 14.



No. 2

ZÜRICH. Stadtbibliothek. Ms. C. 12.

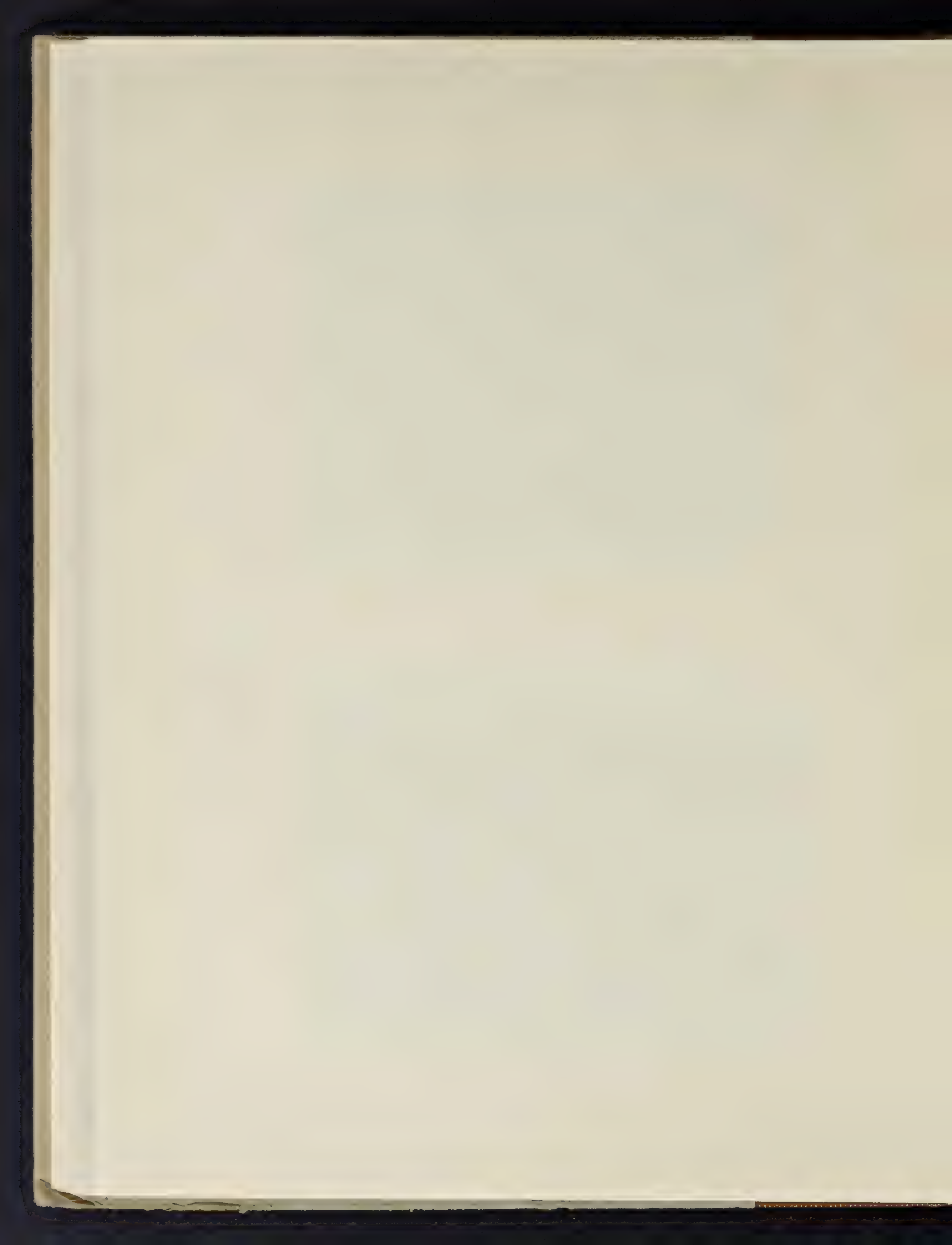


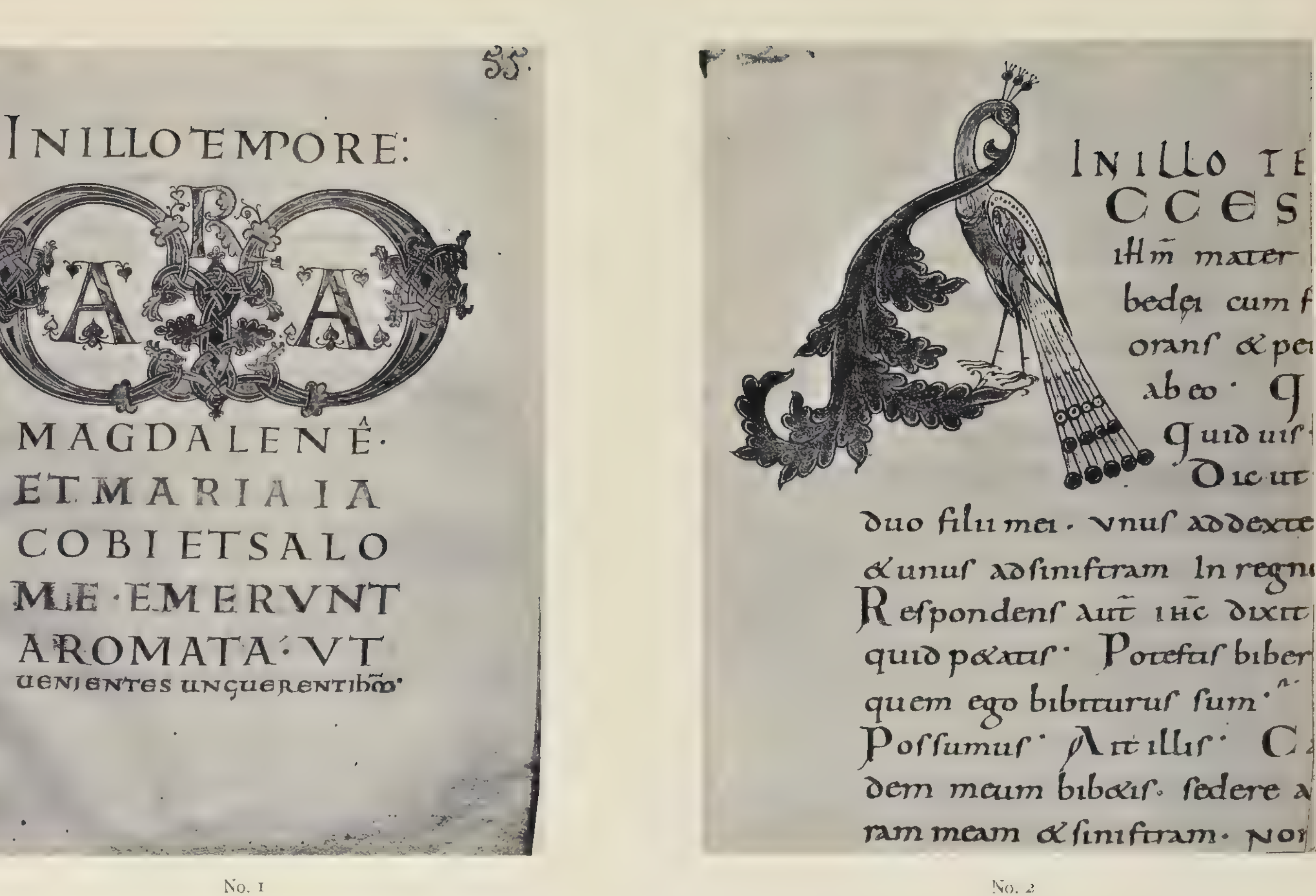


No. 1

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 54.
Gundiscodex.





55.

INILLOTEMPORE:
MARIA
MAGDALENÊ.
ETMARIA IA
COBI ETSALO
ME.EMERUNT
AROMATA: UT
uenientes unguerentibus

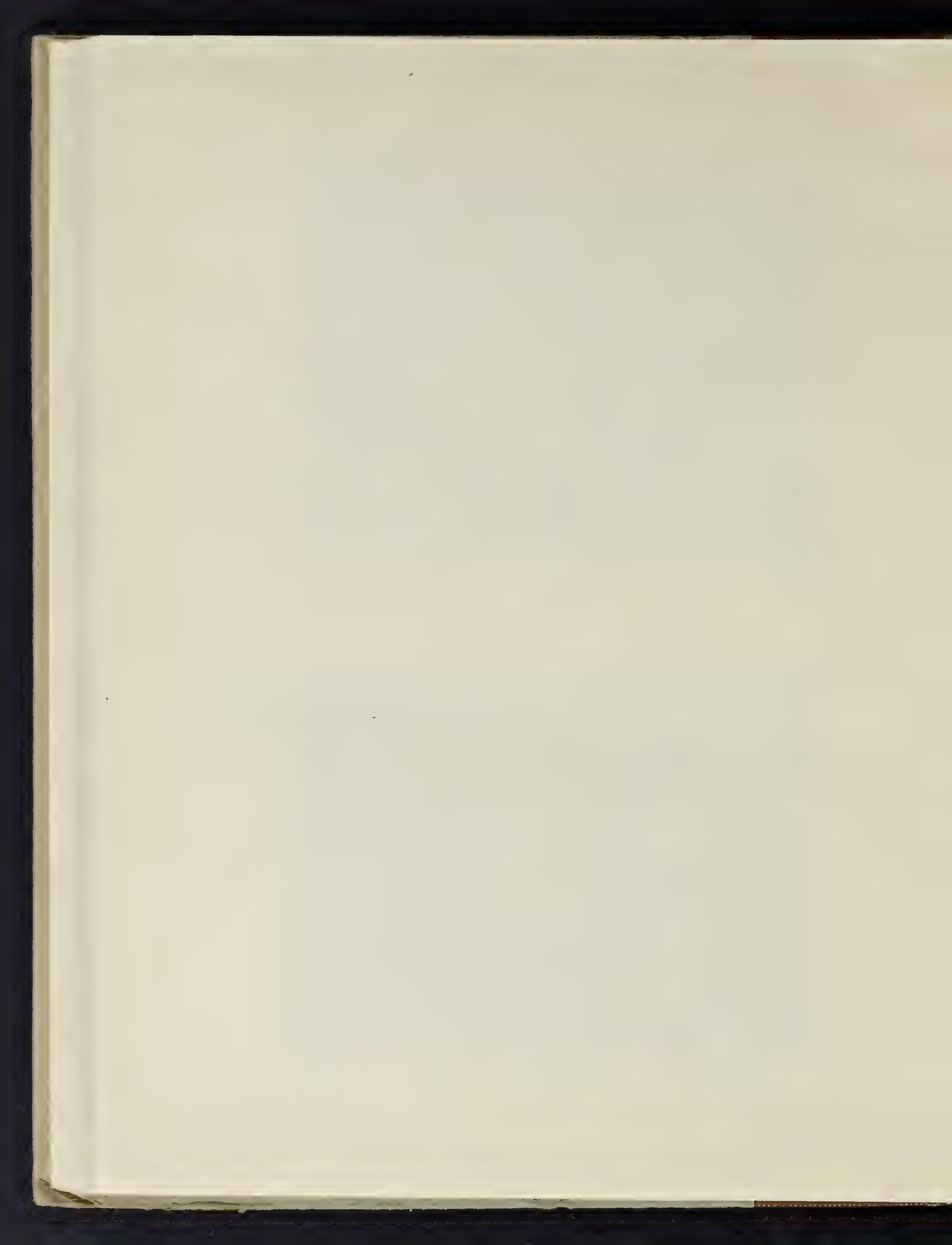
INILLO TE
CCES
illi m̄ mater
bedei cum f
orans & pe
ab eo. Q
Quid uis
Dicit
duo filii mei. unus addexte
& unus adsinistram In regn
Respondens aut̄ ihc̄ dixit
quid petatis. Potestis biber
quem ego biburus sum.
Possumus. Ait illis. C
dem meum bibetis. sedere a
ram meam & sinistram. non

No. 1

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 54.

Gundiscodex.

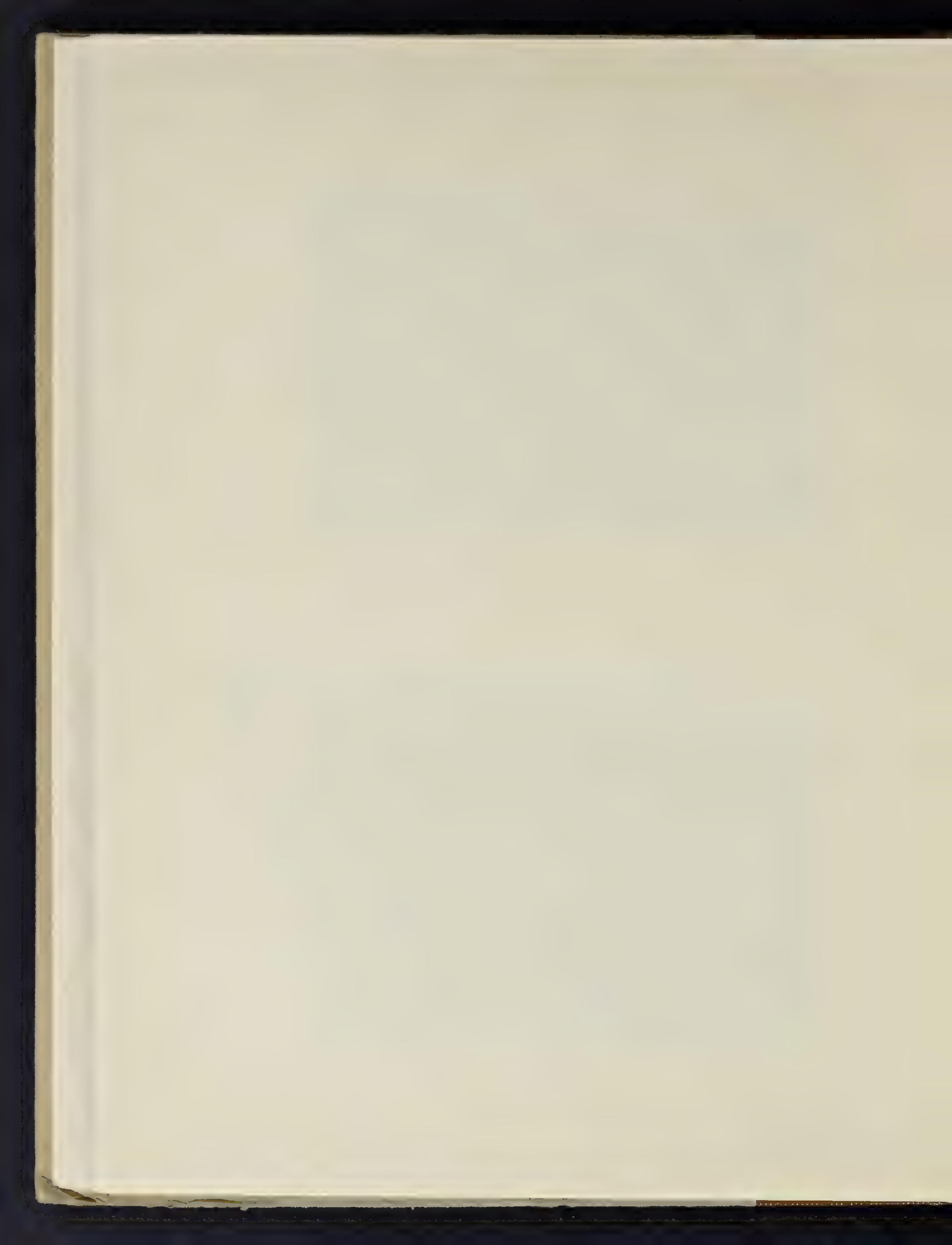


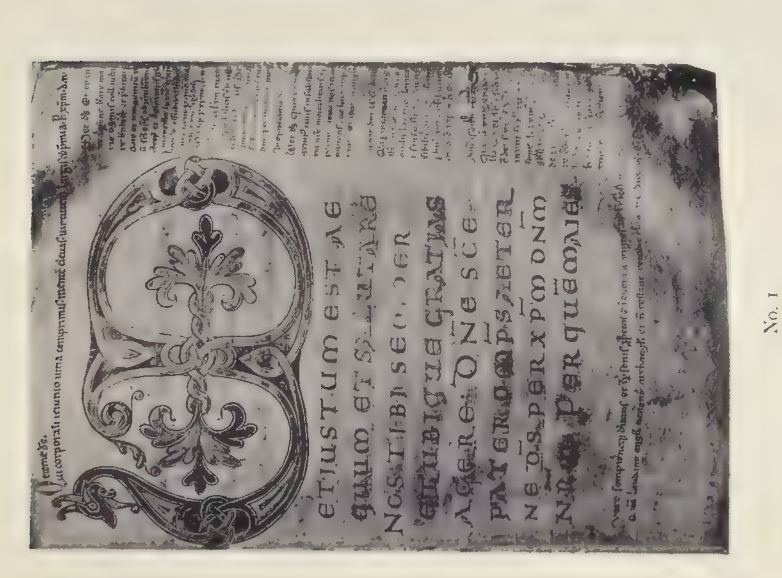
No. 1



No. 2

MÜLHAUSEN i. Els. Industrielle Gesellschaft.
Bibl. A. Weiß. Evangelistar.

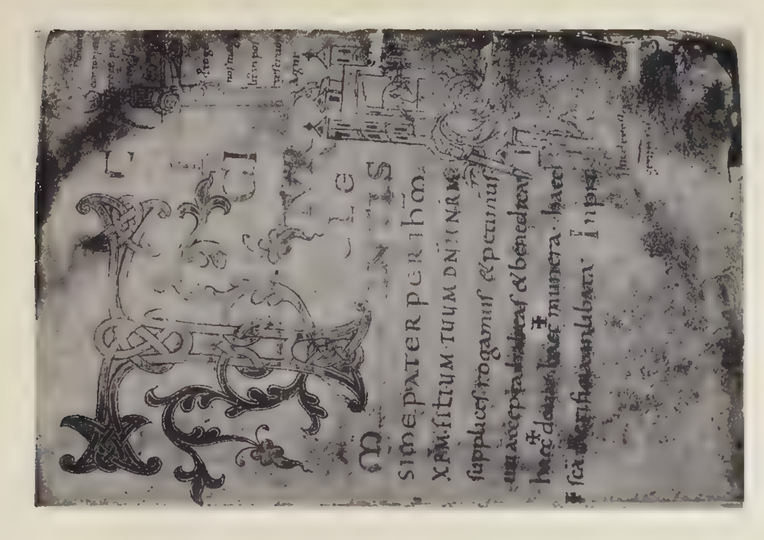




No. 1

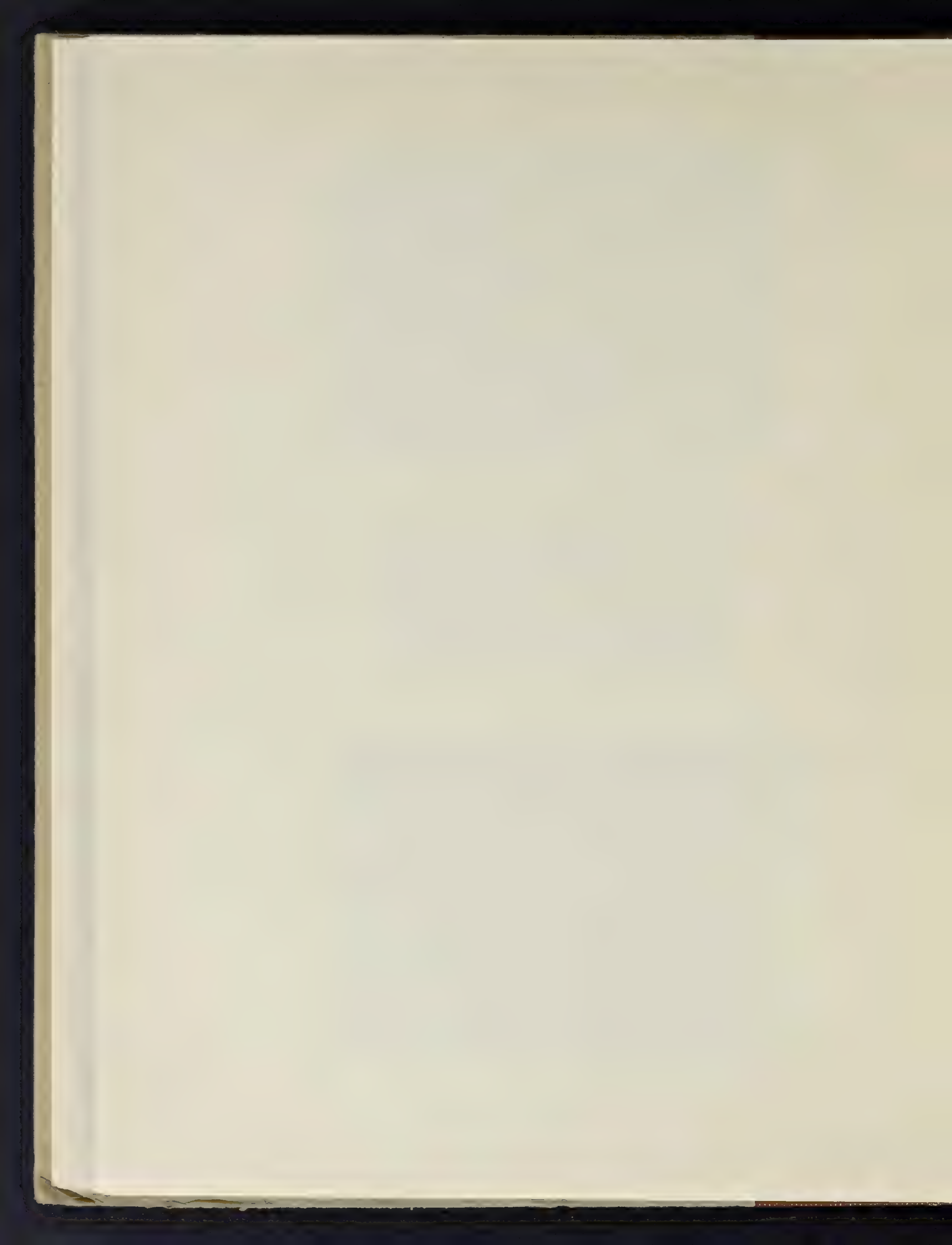


No. 2



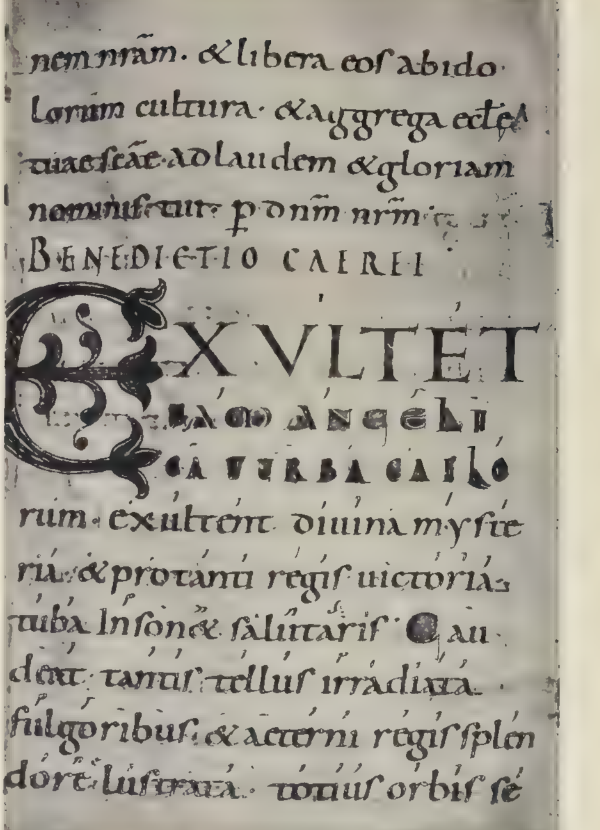
No. 3

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 342.



uenione nos refe
nia celebramus.
XI. K. SEP. NAT
nobis one
pende. & n
ximpha
ato timotheo ma
teram super nos

No. 1

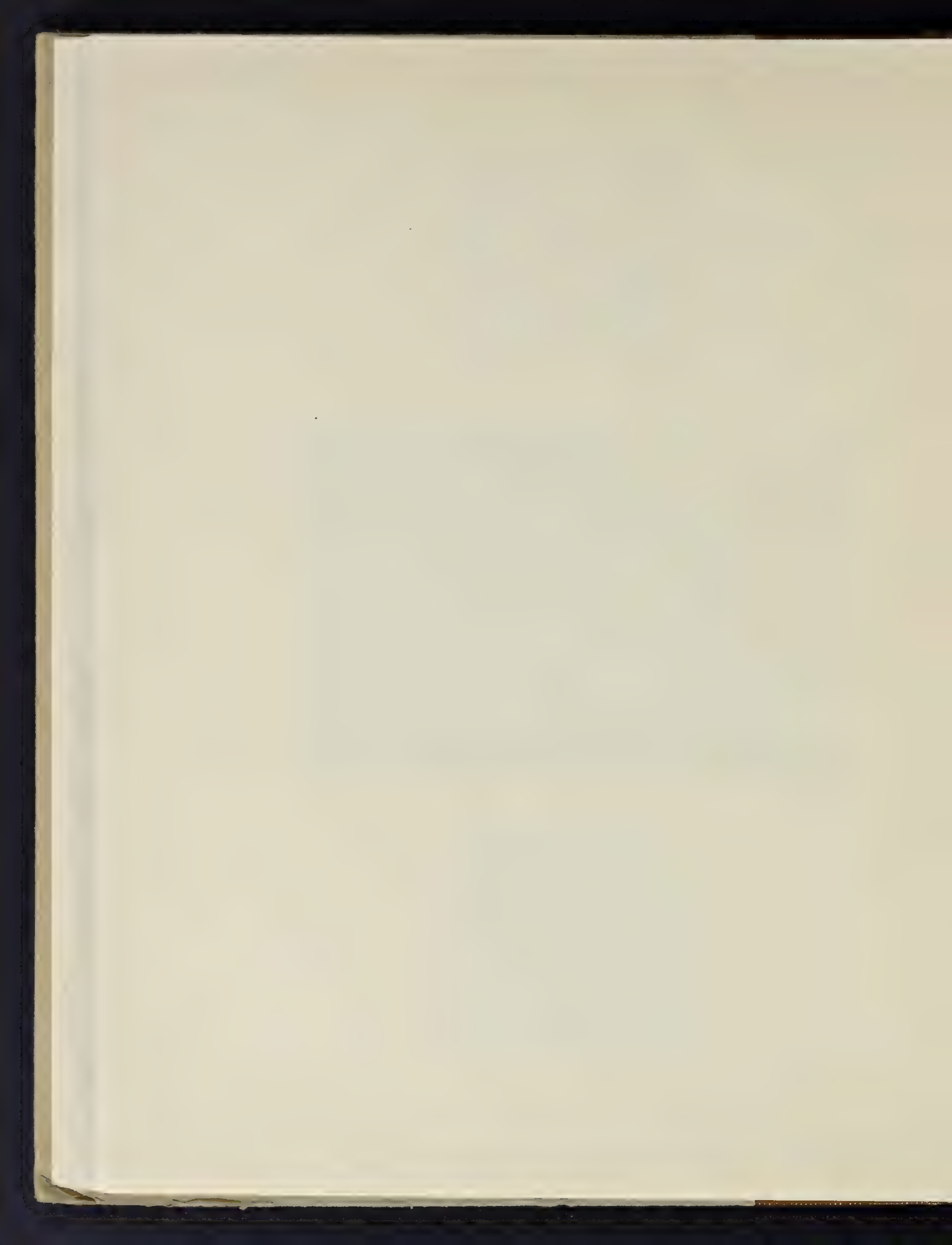

nem nram. & libera eos ab ido
lorum cultura. & aggrega eccle
siae scae ad laudem & gloriam
nominis tui. p dnm nrm.
BENEDICTIO CAEREI
EXULTET
IAM ANGELI
CA TURBA CAELO
rum. exultent diuina myste
ria. & pro tanti regis uictoria
tuba insonet salutaris. Gau
deat tantis tellus irradiata
fulgoribus. & aeterni regis splen
dore lustrata. totius orbis se

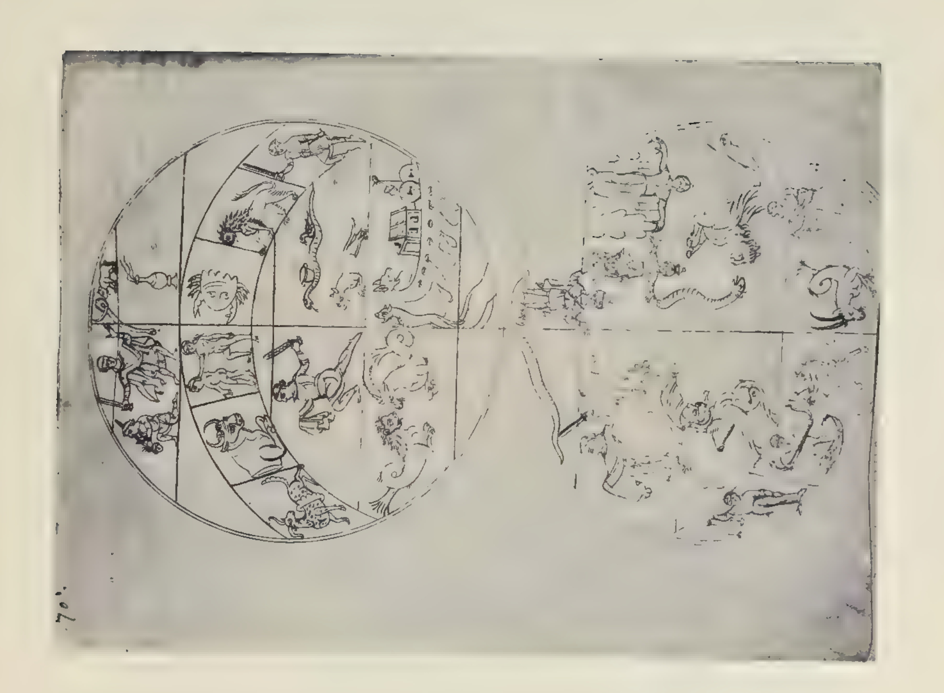
No. 2

pulo
medis
rita praeclara
petrandam mi
semper tuis pa
tur. p dnm

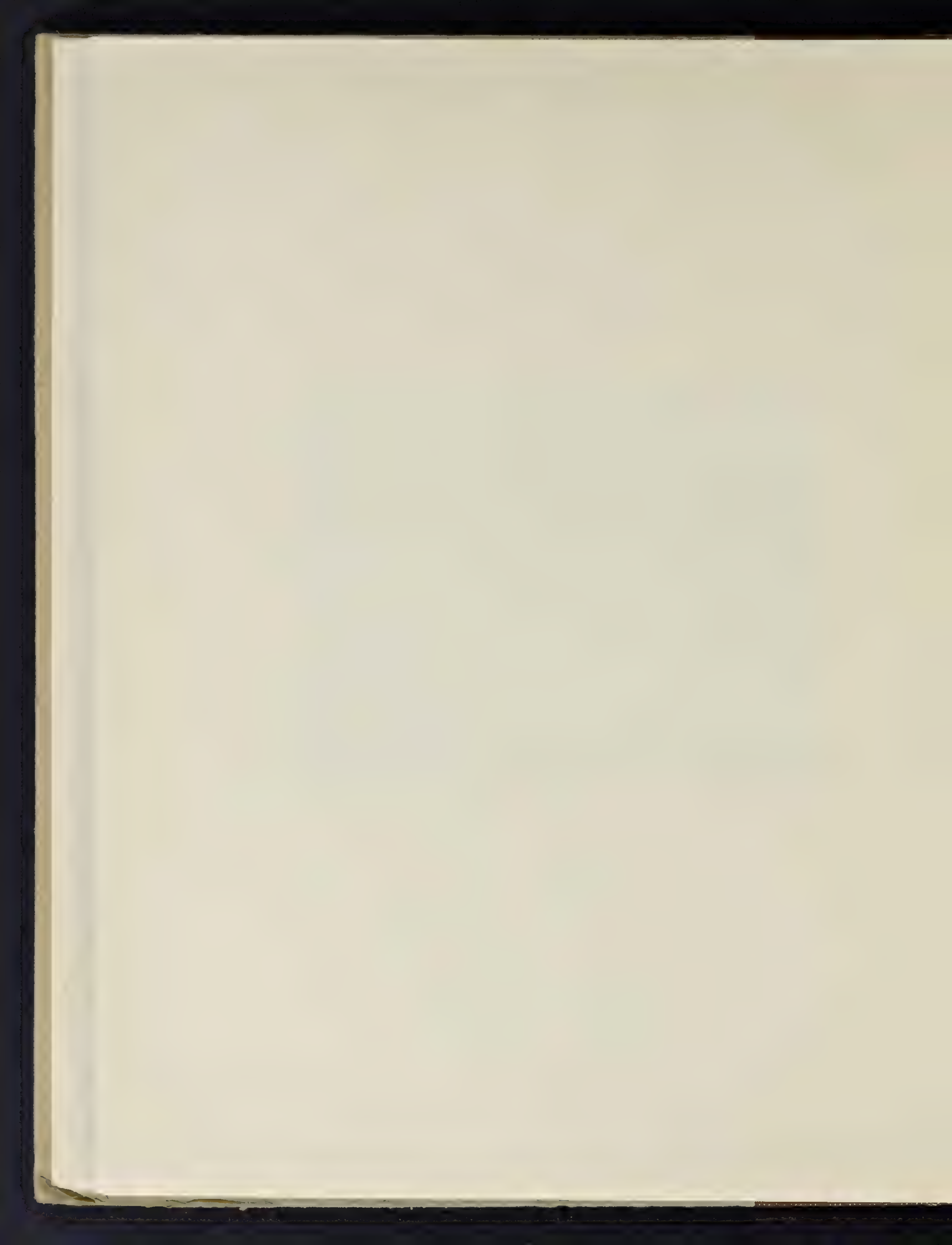
No. 3

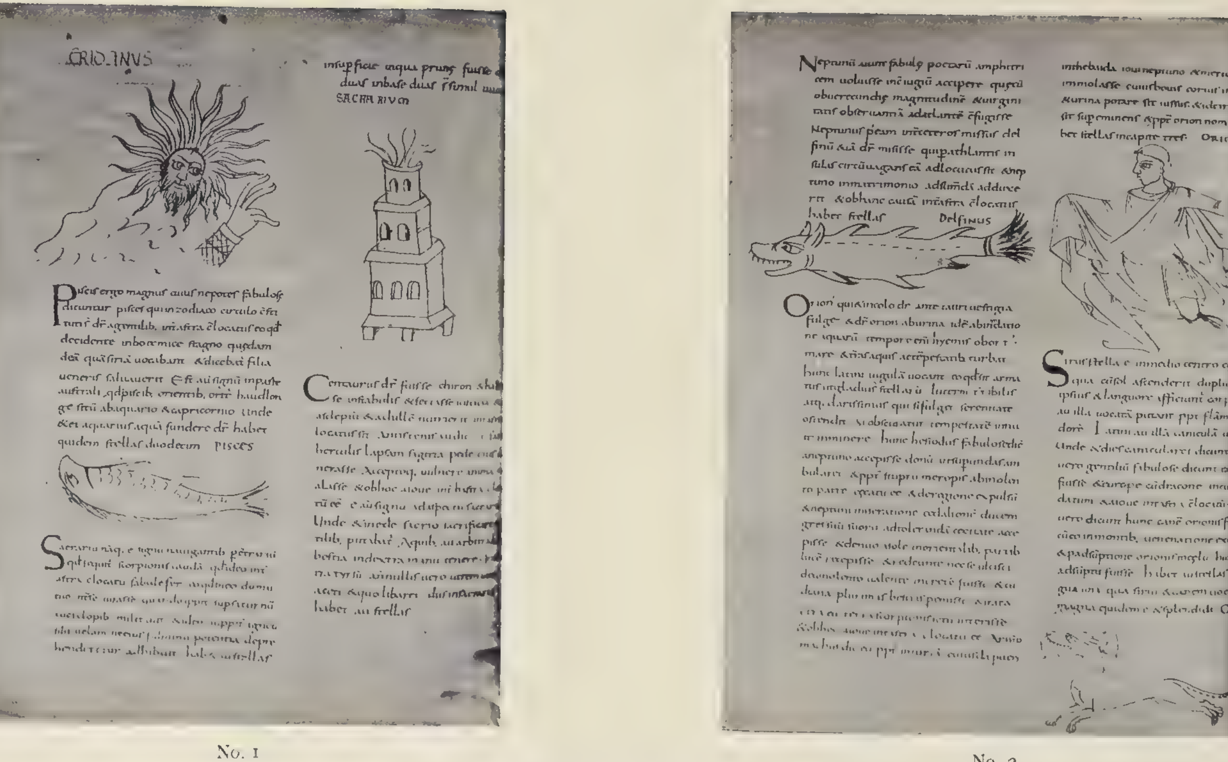
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 342.





ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 902.

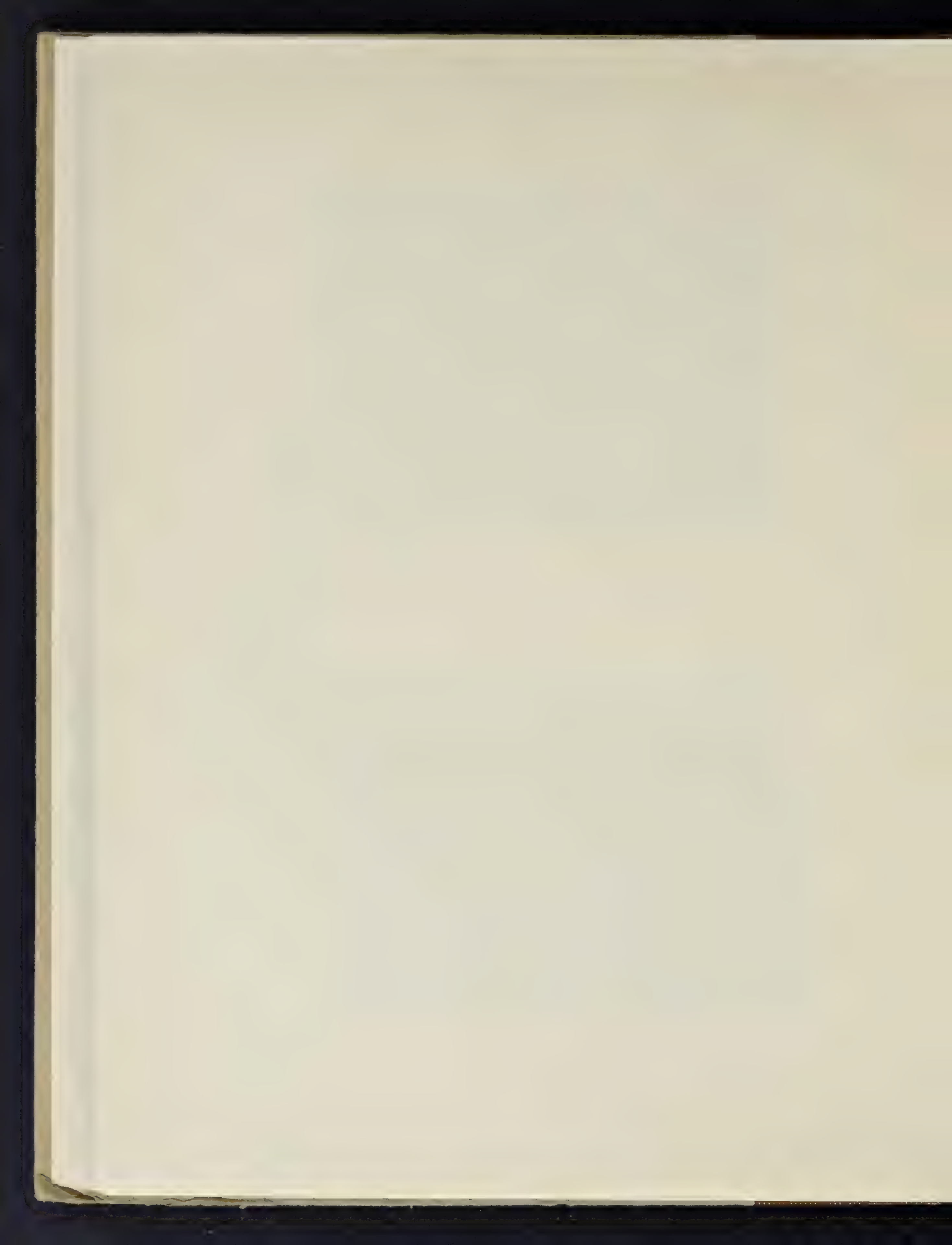


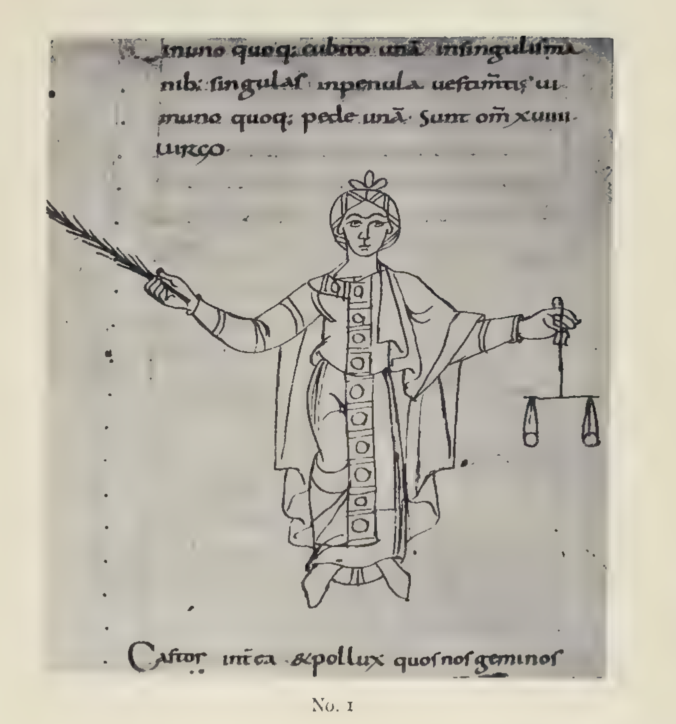


No. 1

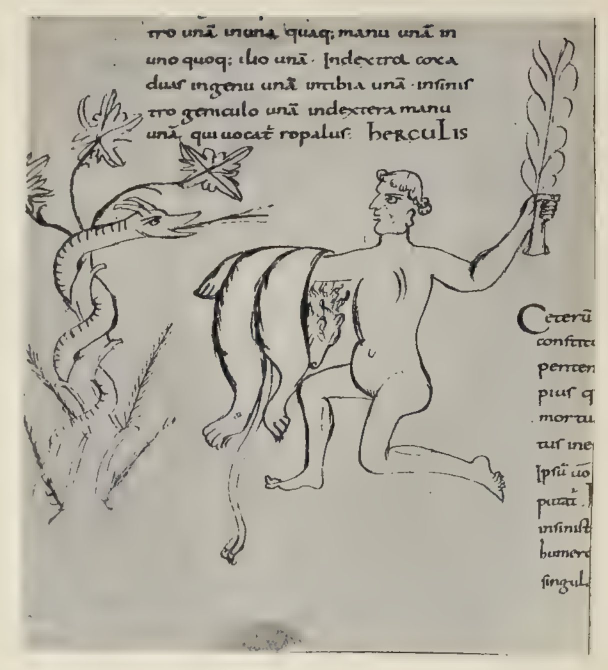
No. 2

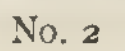
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 902.




inuno quoq; cubito unā insingulis ma-
nib; singulas inpenula uestimtis ui
inuno quoq; pede unā. Sunt om̄ xiiii.
UIRGO
Castor in ea & pollux quos nos geminos

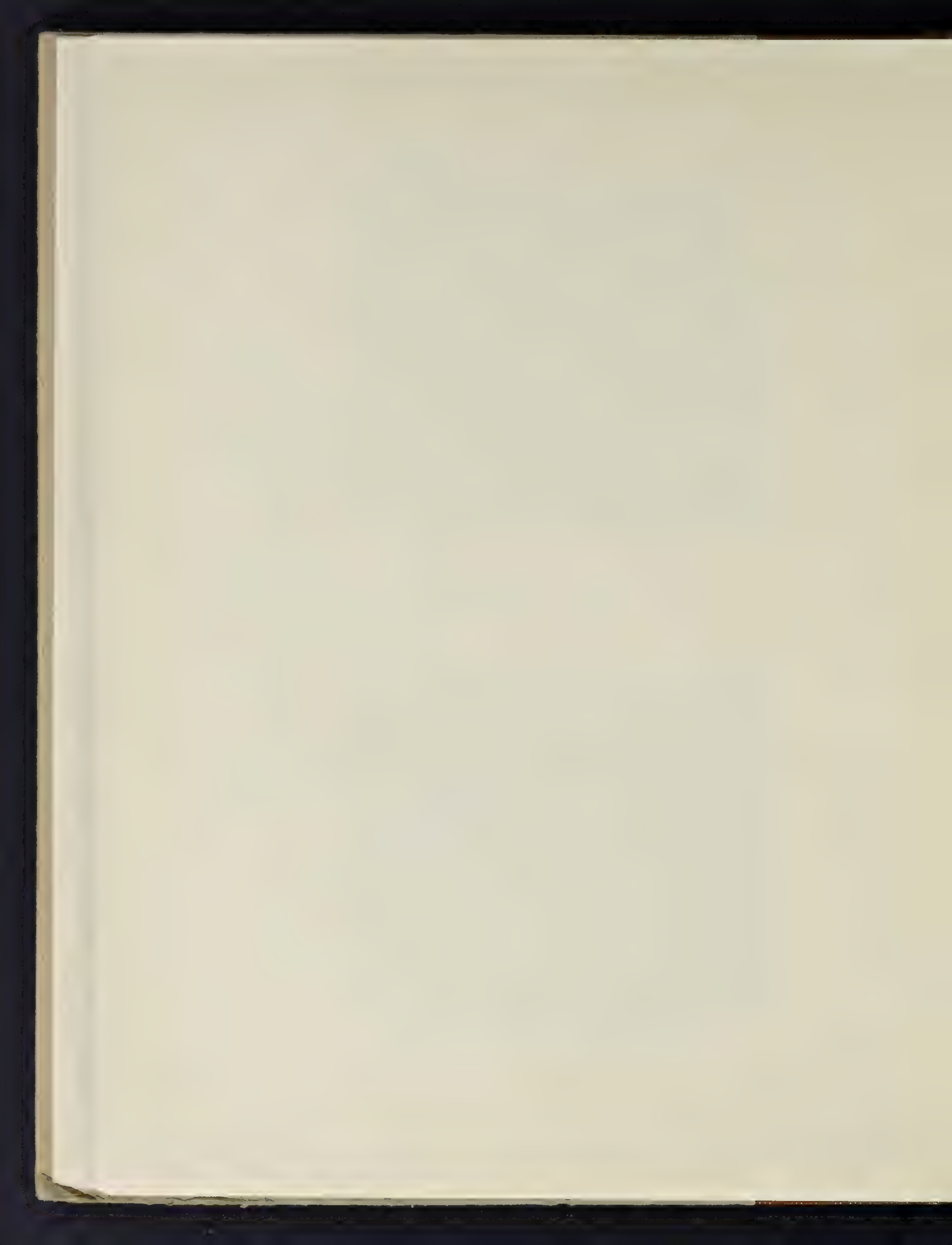
No. 1


tro unā in una quaq; manu unā in
uno quoq; ilio unā. Indextra coxa
duas ingenu unā intibia unā. insinis
tro geniculo unā indextera manu
unā. qui uocat ropalus. HERCULIS



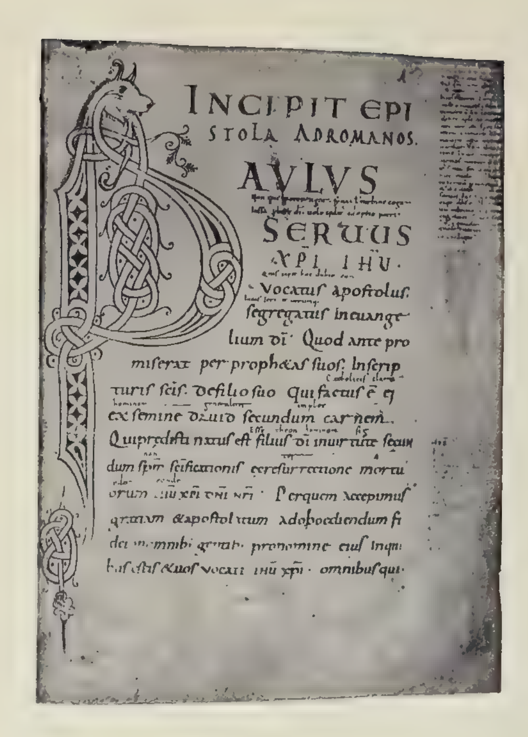
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 902.





No. 1

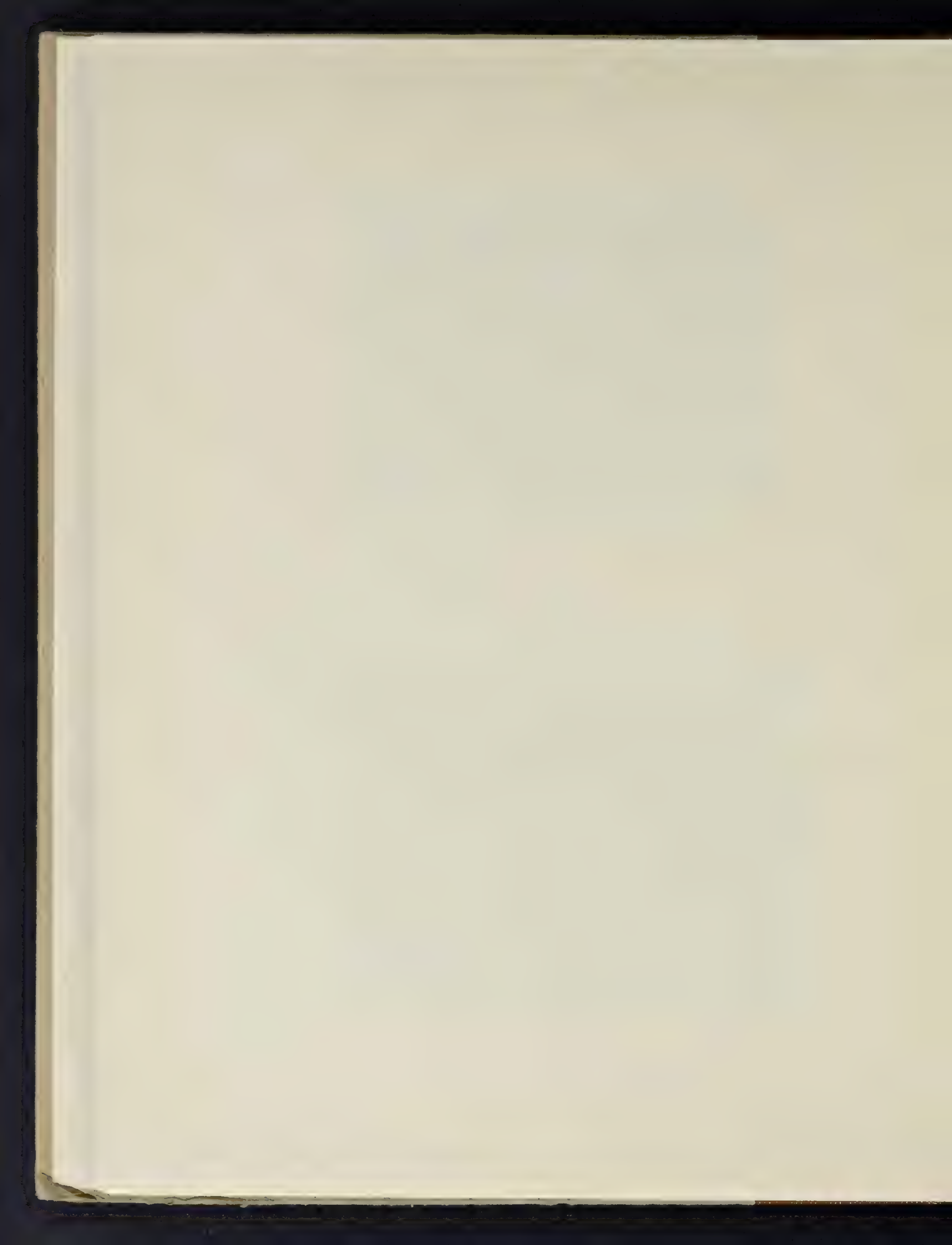


INCIPIT EPISTOLA AD ROMANOS.

PAULUS SERUUS XPI IHU. Vocatus apostolus. segregatus in euangelium di. Quod ante promiserat per prophetas suos. In scripturis scis. De filio suo qui factus ē ei ex semine dauid secundum carnem. Qui praedestinatus est filius di in uirtute secundum spm scificationis ex resurrectione mortuorum ihu xpi dni nri. Per quem accepimus gratiam et apostolatum ad oboediendum fidei in omnibus gentib. pro nomine eius in quibus estis et uos uocati ihu xpi. omnibus qui.

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 64.





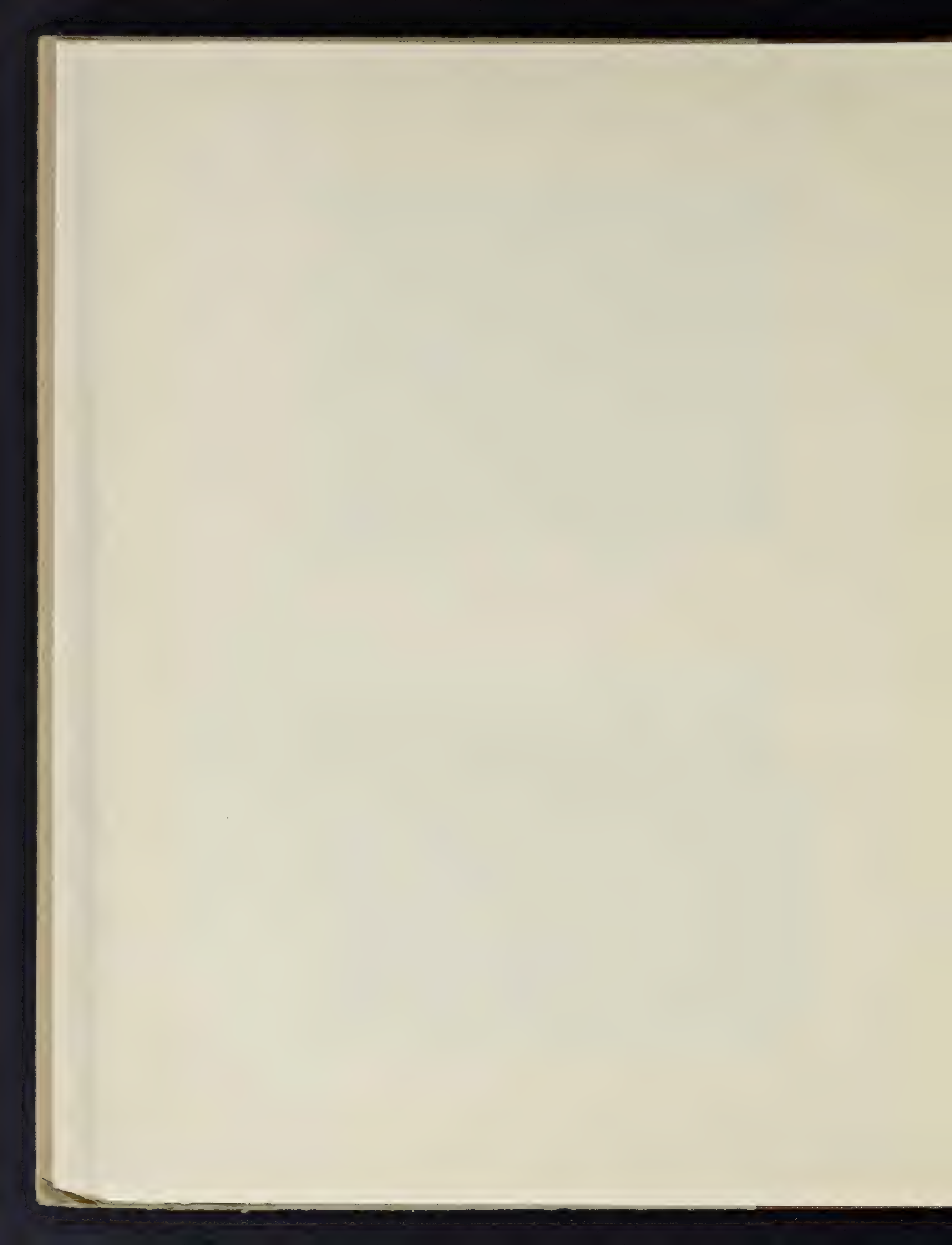
No. 2

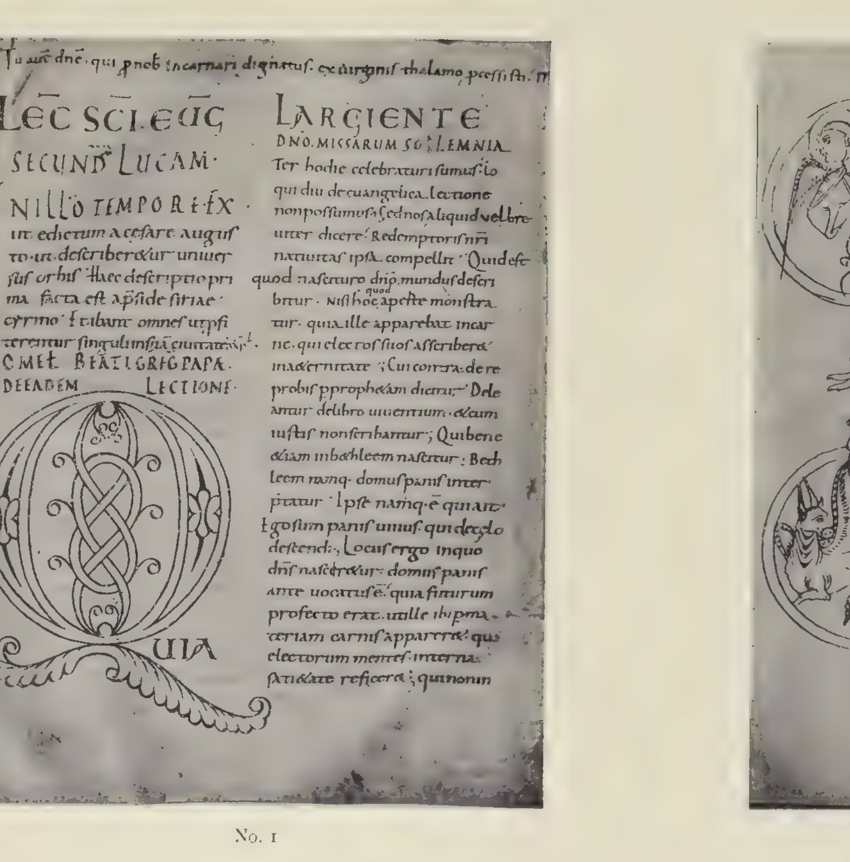


BASEL. Universitäts-Bibliothek. Cod. B. IV. 26.



No. 1



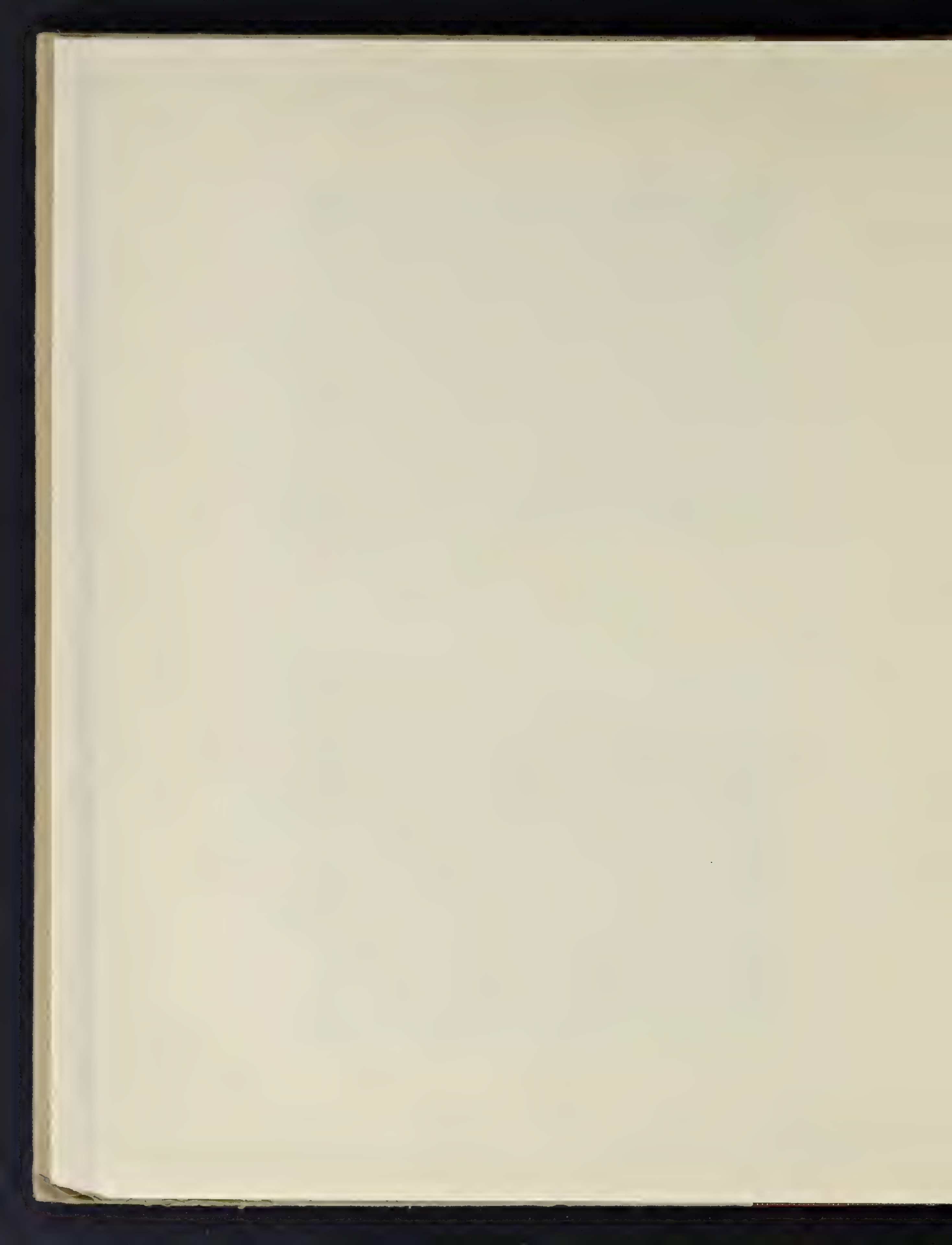


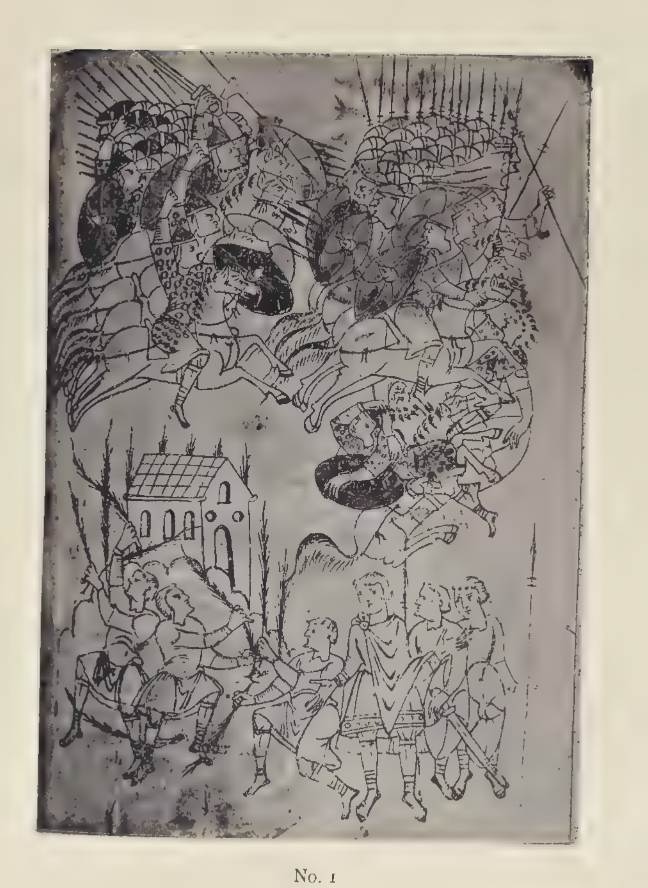
No. 1

BASEL. Universitäts-Bibliothek. Cod. B IV. 26

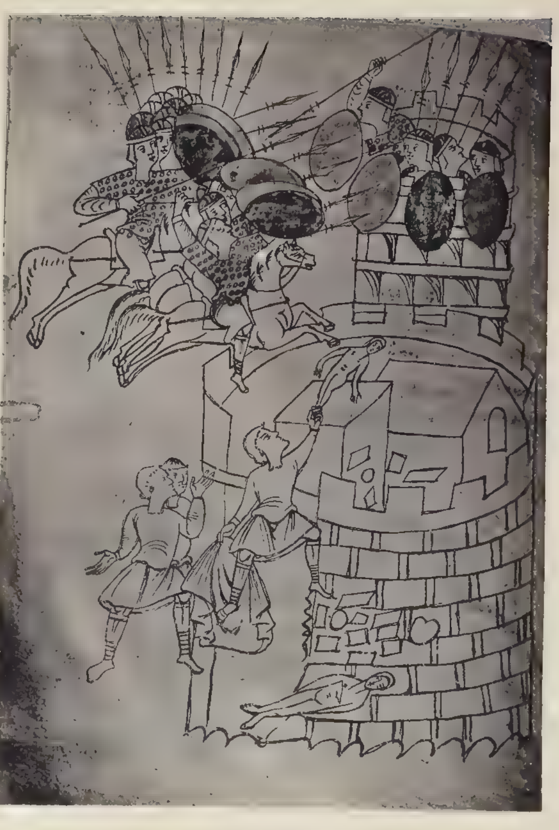
No. 2

ZÜRICH. Stadtbibliothek. Ms. C. 80.



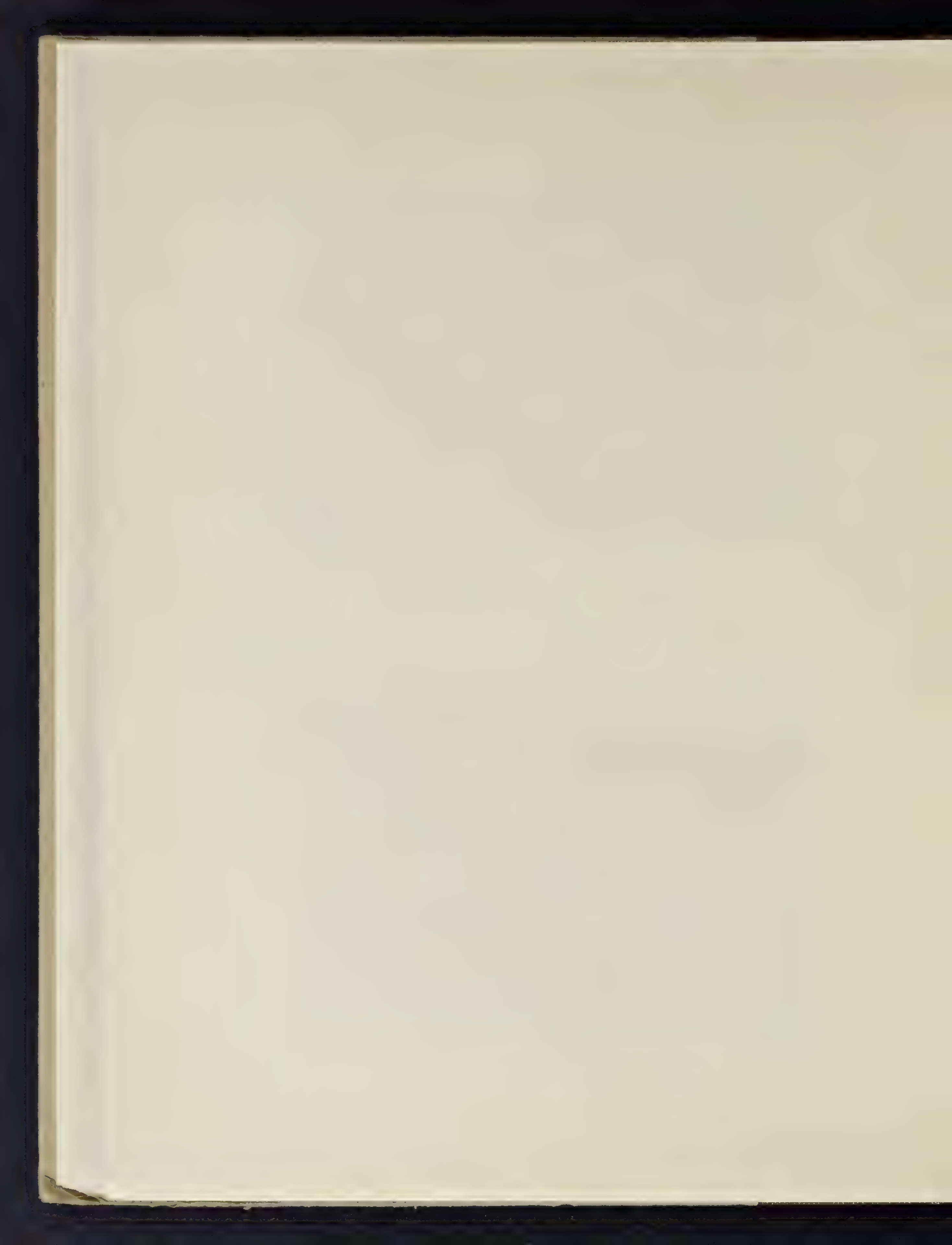


No. 1



No. 2

LEIDEN. Universitäts-Bibliothek. Cod. Perizoni 17.



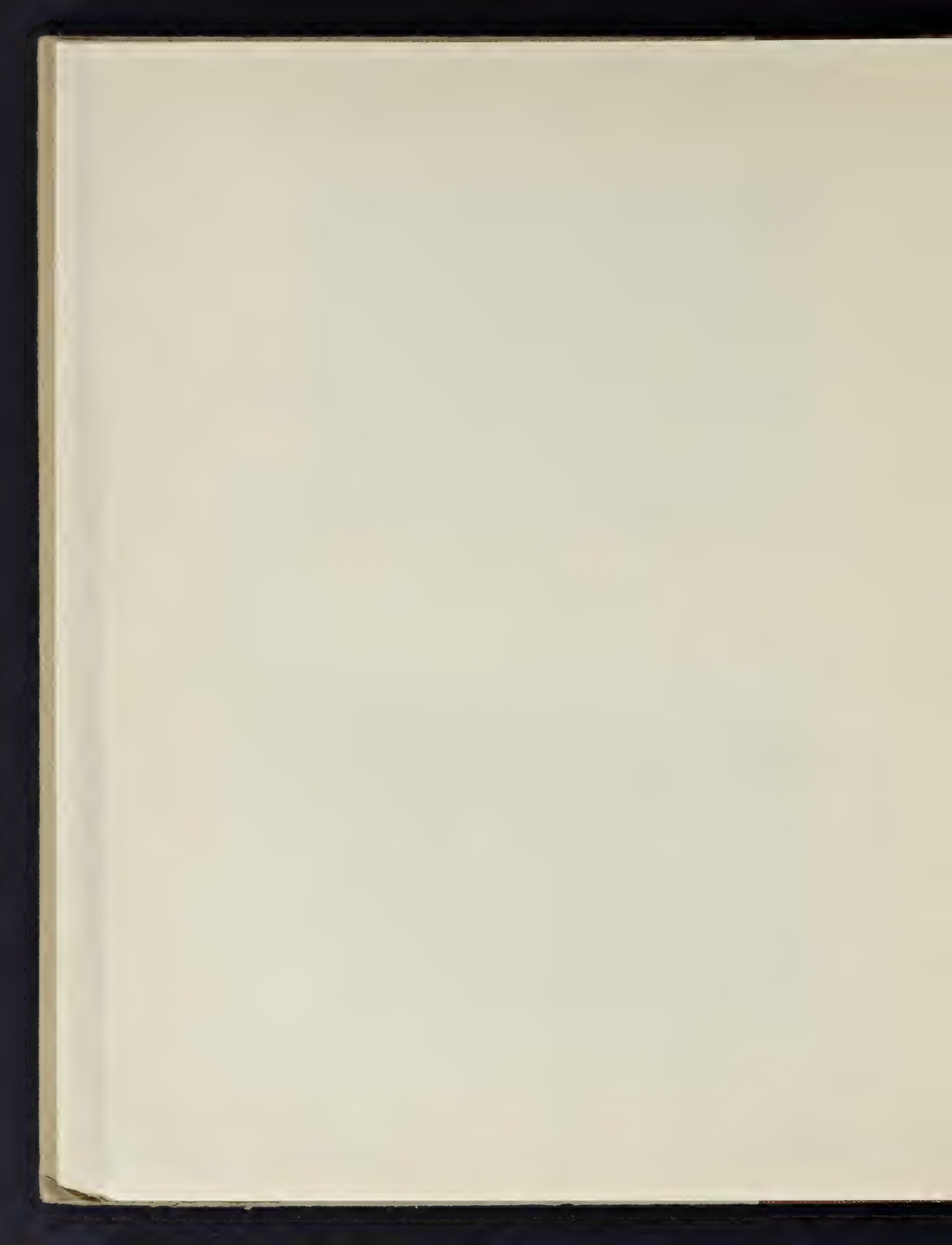


No. 2



No. 1

LEIDEN. Universitäts-Bibliothek. Cod. Perizoni 17.

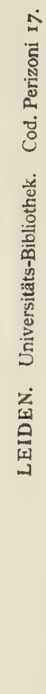




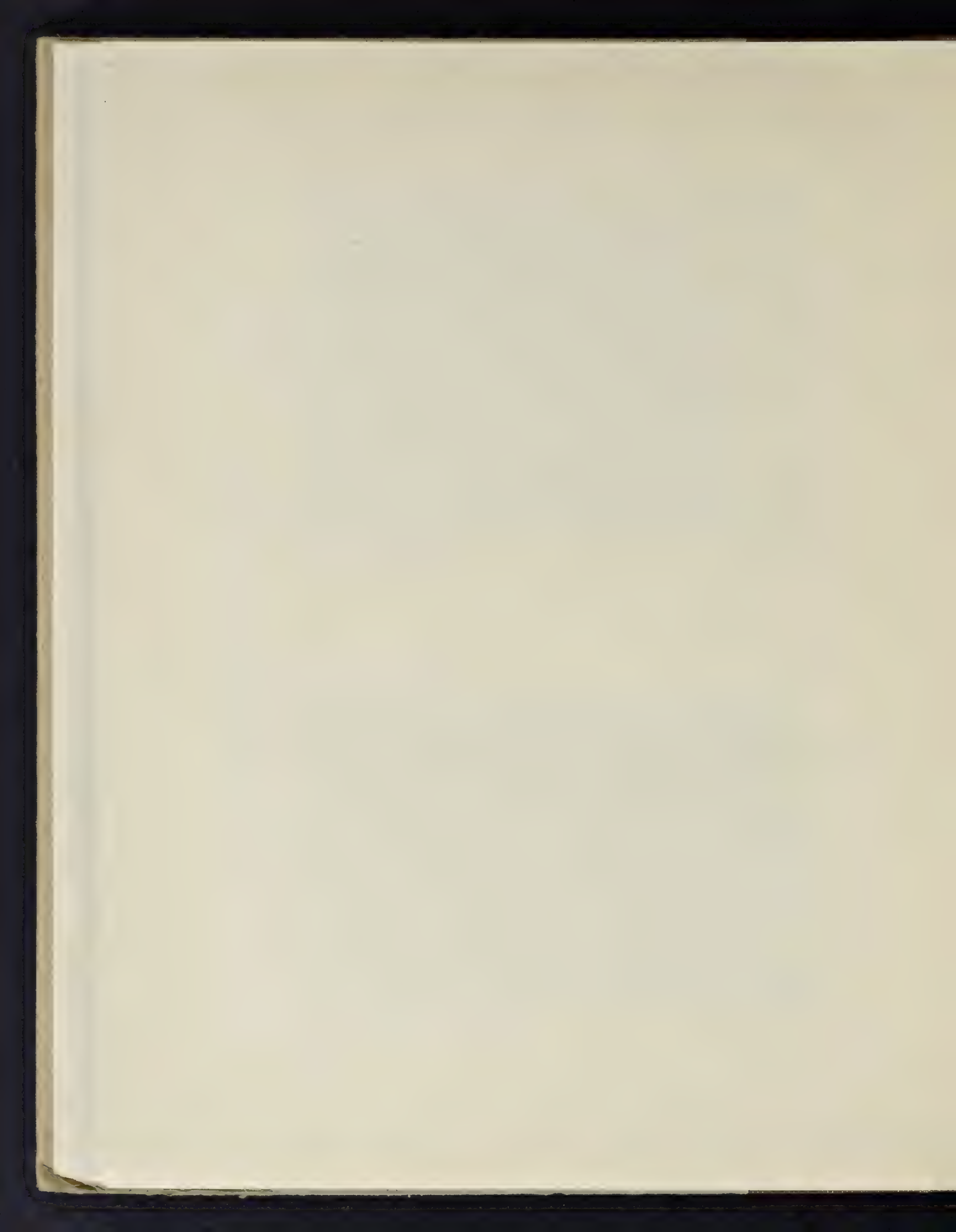
No. 1

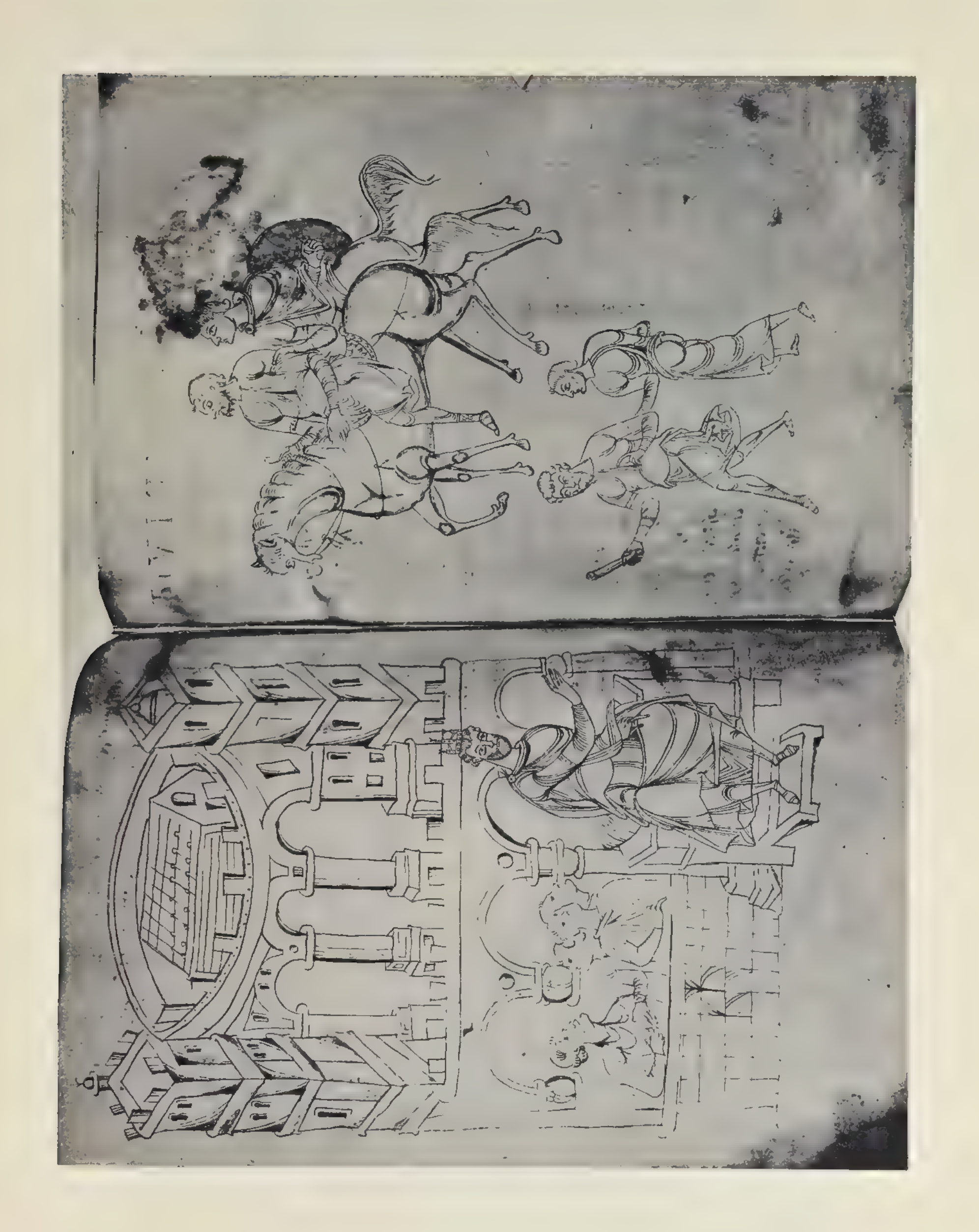


No. 2

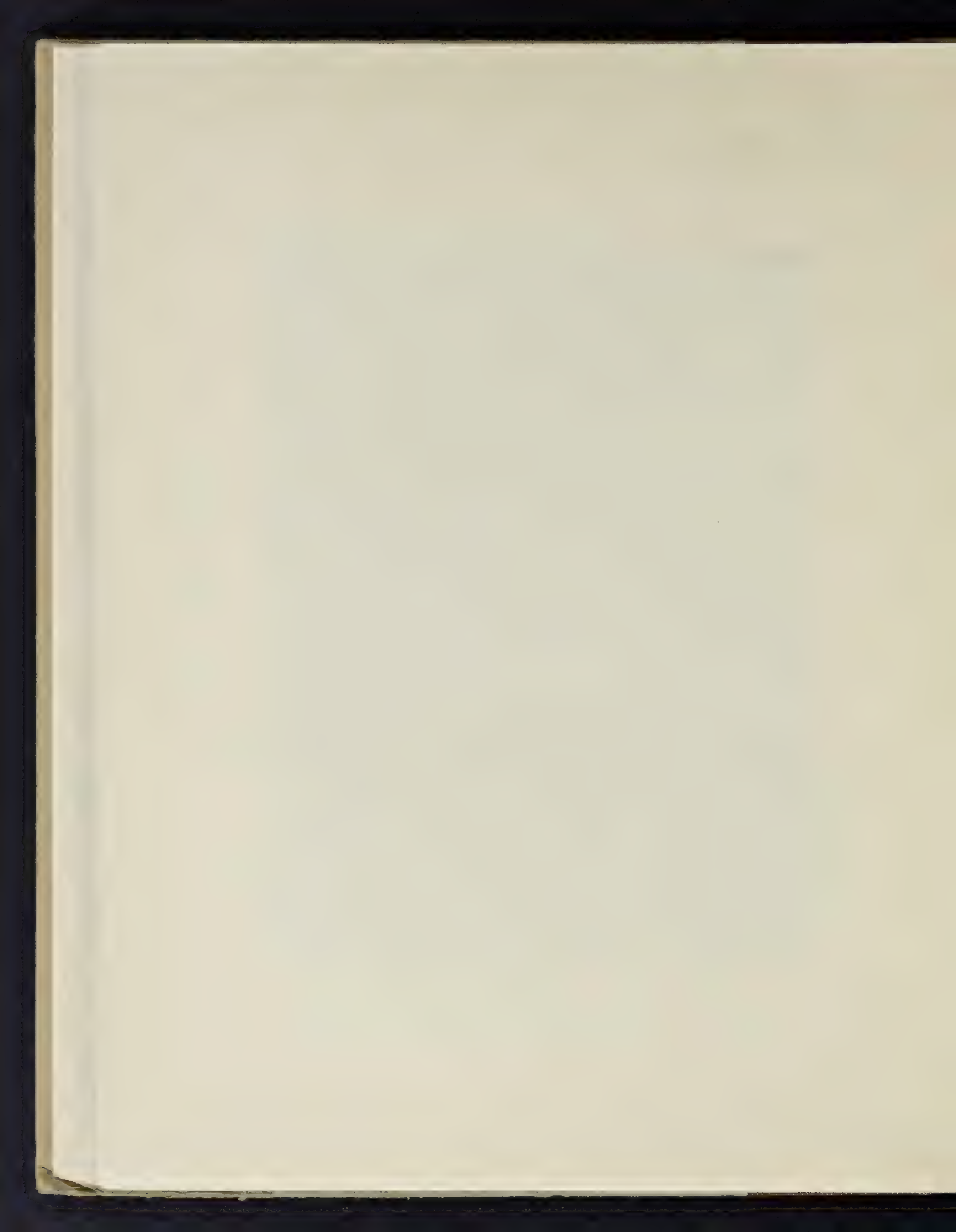


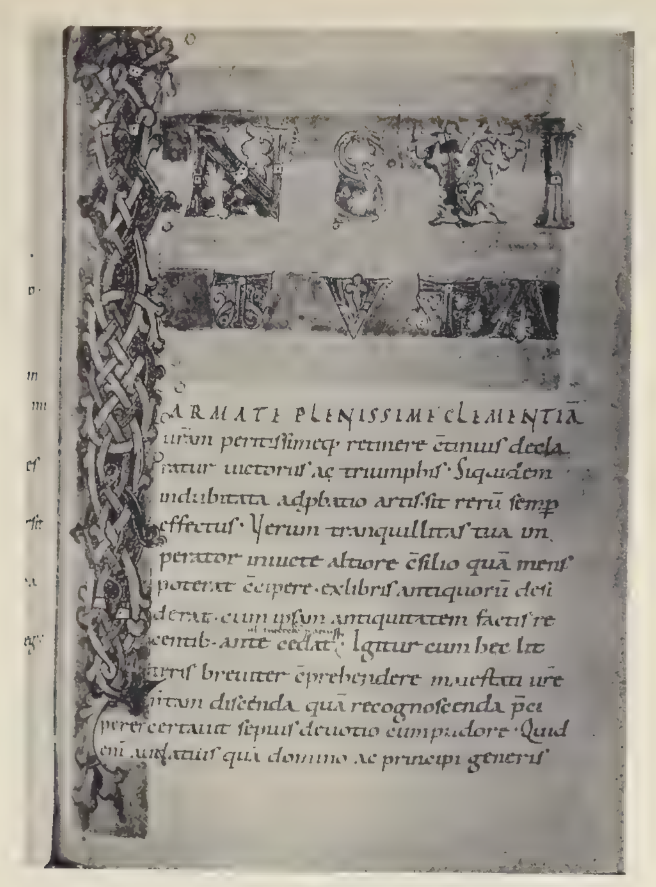
LEIDEN. Universitäts-Bibliothek. Cod. Perizoni 17.





LEIDEN. Universitäts-Bibliothek. Cod. Perizoni 17.





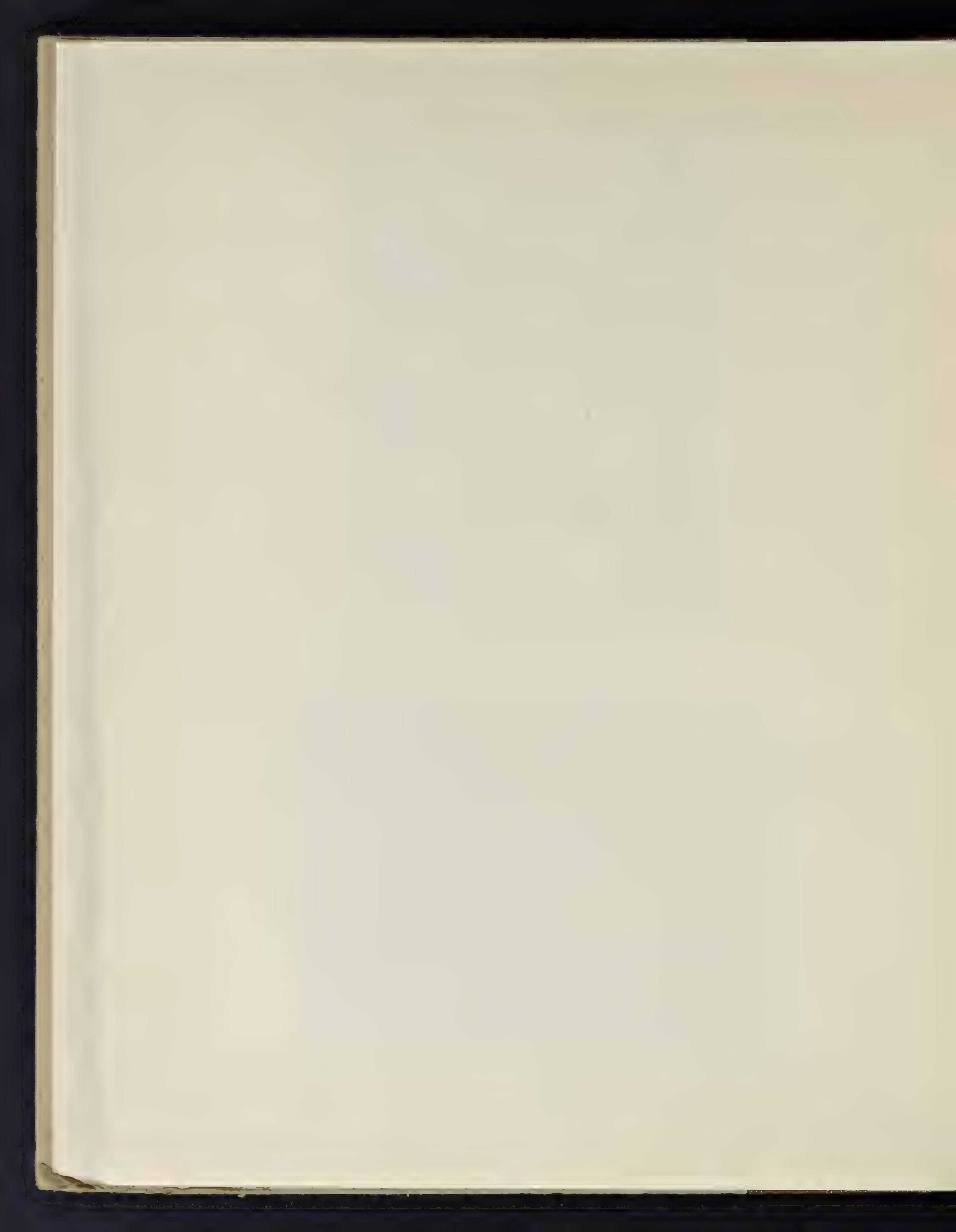
ARMATE PLENISSIME CLEMENTIA
uestram peritissimeque retinere continuis decla
ratur uictoriis ac triumphis· Siquidem
indubitata adprobatio artis sit rerum semper
effectus· Uerum tranquillitas tua im
perator inuicte altiore consilio quam mens
poterat concipere· ex libris antiquorum desi
derat· cum ipsam antiquitatem factis re
centibus ante cedat· Igitur cum haec lit
teris breuiter conprehendere maiestati uestre
... discenda quam recognoscenda pe
... certauit saepius deuotio cum pudore· Quid
... audacius quam domino ac principi generis

No. 1



No 2

LEIDEN. Universitäts-Bibliothek. Cod. Perizoni 17.



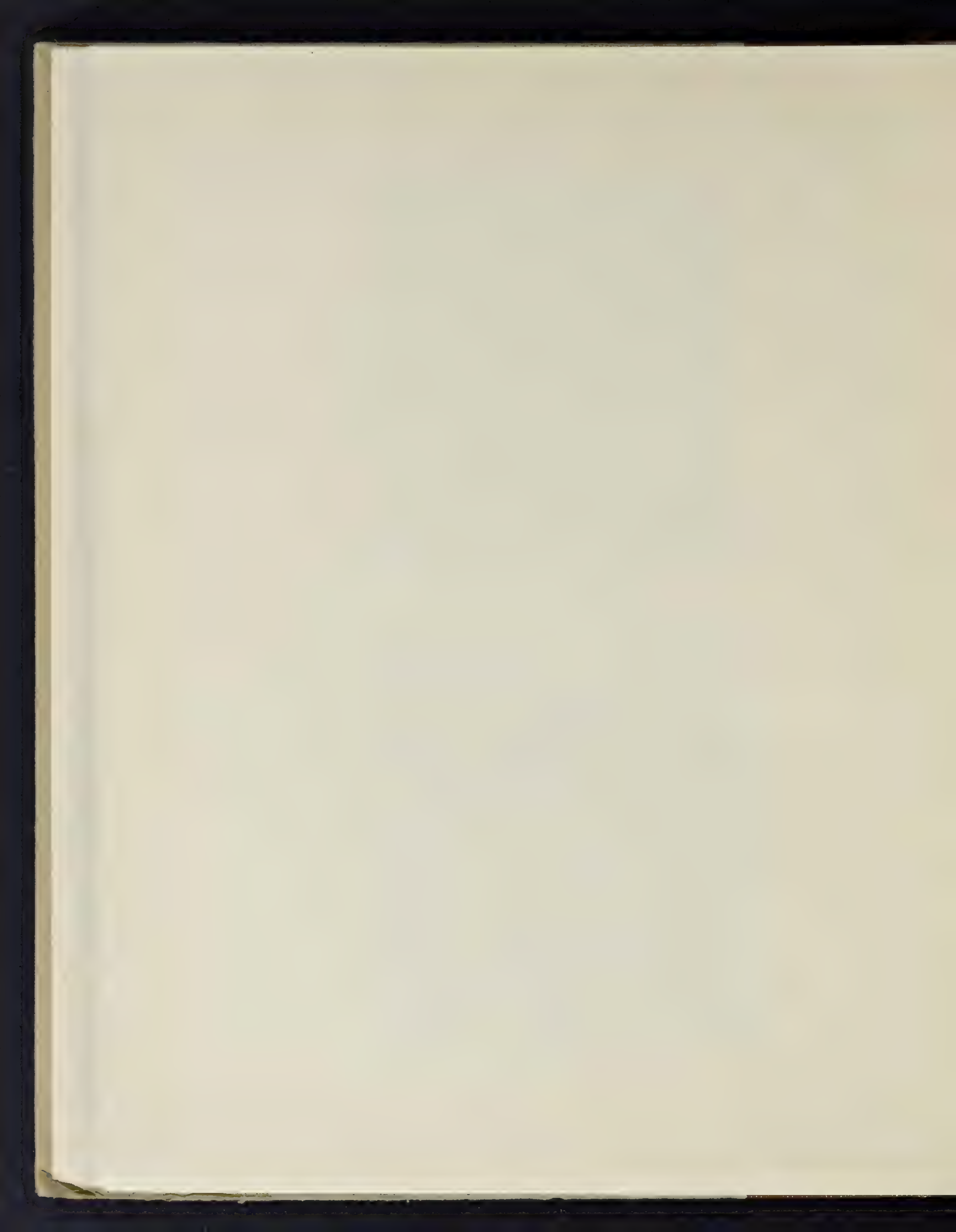
suo · & nati eius reliquerunt eam · Scificati
eius desolata est · sicut solitudo · Dies festi eius
uersi sunt in luctum · & sabbata eius in opprobri
um · honores eius in nihilum · Secundum gl
riam eius multiplicata est ignominia eius · &
sublimitas eius conuersa ē in luctum ·
Et scripsit rex antiochus omni regno suo
ut eēt omnis populus unus · Et relinquer
unusquisq; legem suam · & consenserunt om
gentes secundum uerbum regis antiochi ·
Et multi ex israhel consenserunt ei · & sacri
ficauerunt idolis · & coinquinauerunt sab
batum · Et misit rex antiochus libros p mani

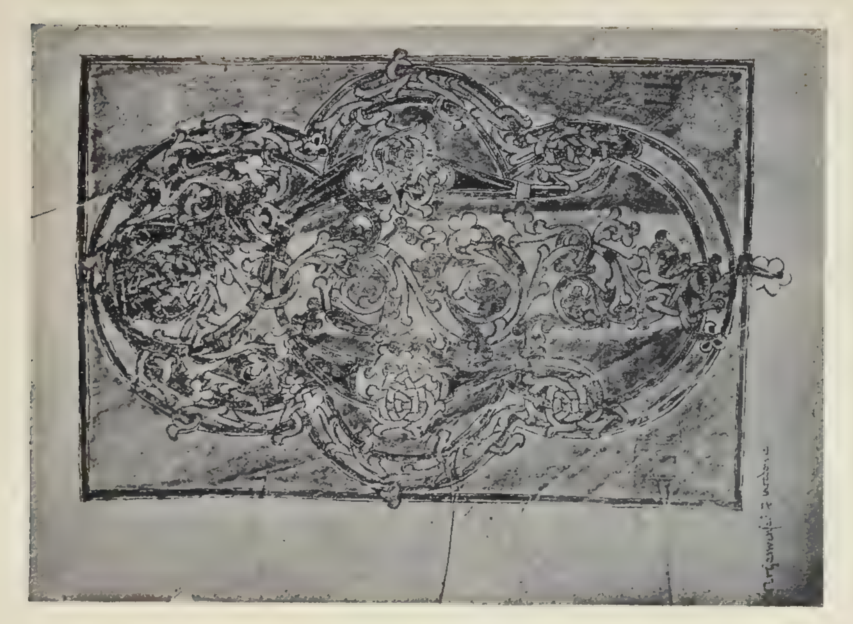
No. 1

ochi · Et cepit regnare in terra aegipti · ut regna
ret sup duo regna · Et intrauit rex antiochus
in aegiptum in multitudine graui · in curribus
& elefantis · & equitibus · & copiosa nauium mul
titudine · Et constituit bellum aduersus ptolom
um regem aegipti · & ueritus est ptolomeus a fa
cie eius et fugit · & ceciderunt uulnerati multi · Et
comphendit ciuitates munitas in terra aegypti ·
& accepit spolia terrae aegypti · Et conuertit an
tiochus postquam percussit aegyptum in centesi
mo & quadragesimo et tertio anno · Et ascendit
ad israhel · Et ascendit ierosolimis in multitudi
ne graui · & intrauit in scificationem cū supbia · &

No. 2

LEIDEN. Universitäts-Bibliothek. Cod. Perizoni 17.



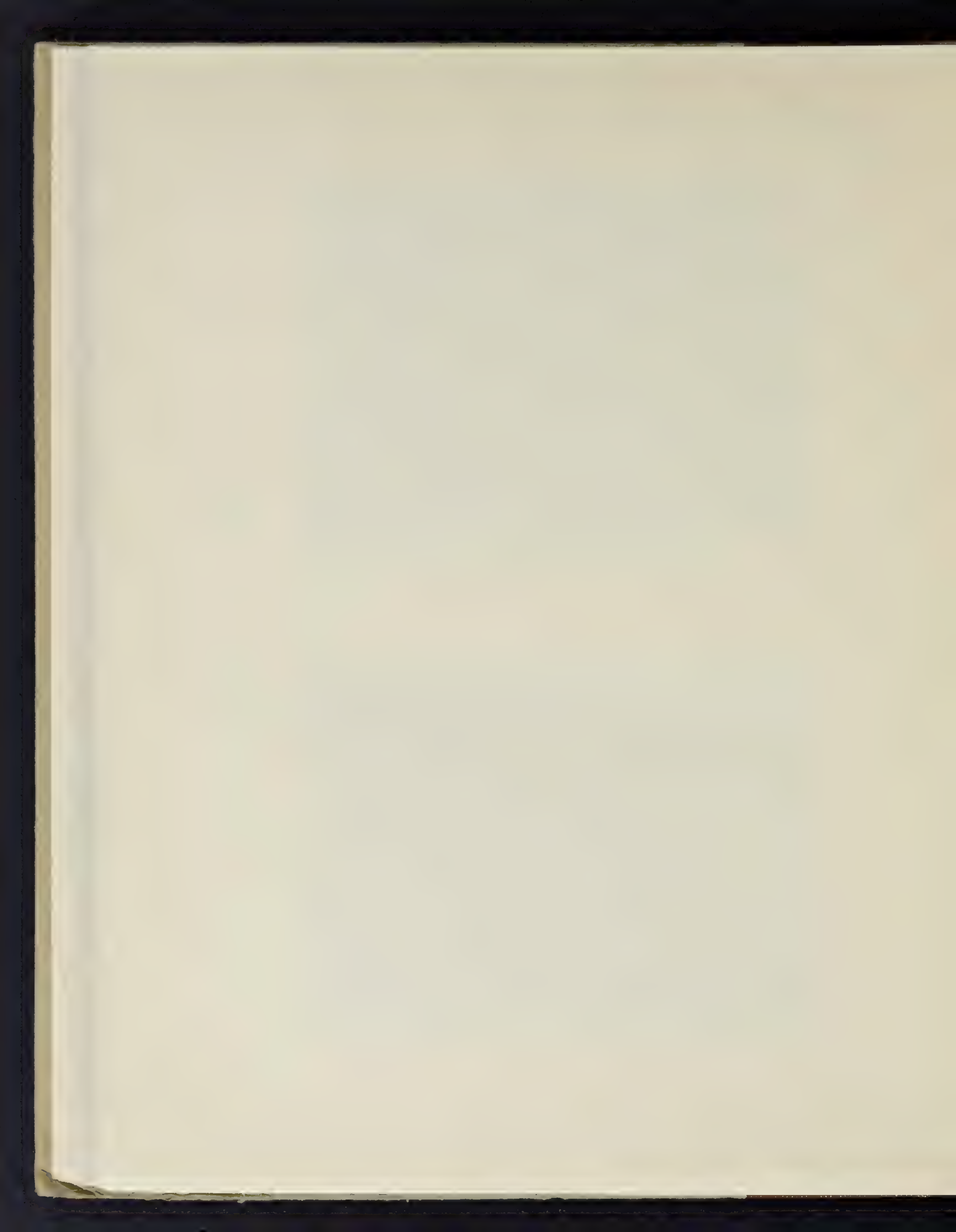


No. 2



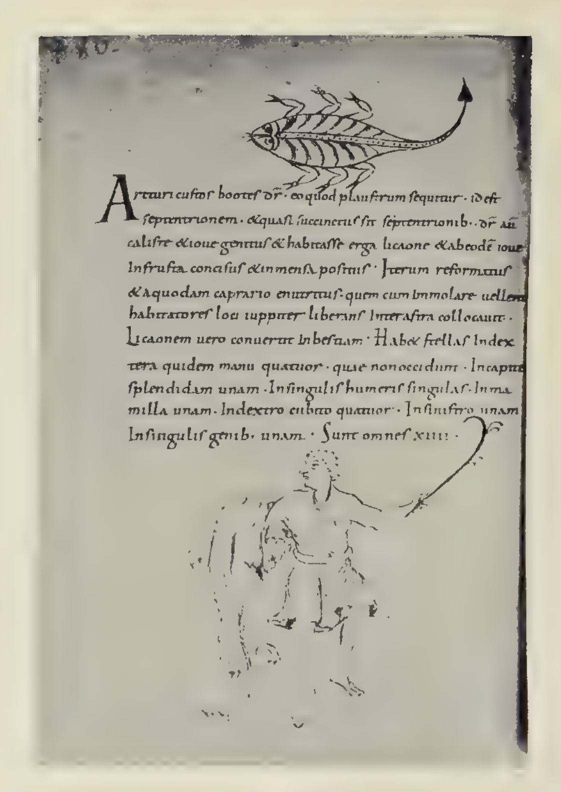
No. 1

LEIDEN. Universitäts-Bibliothek. Cod. Perizoni 17.





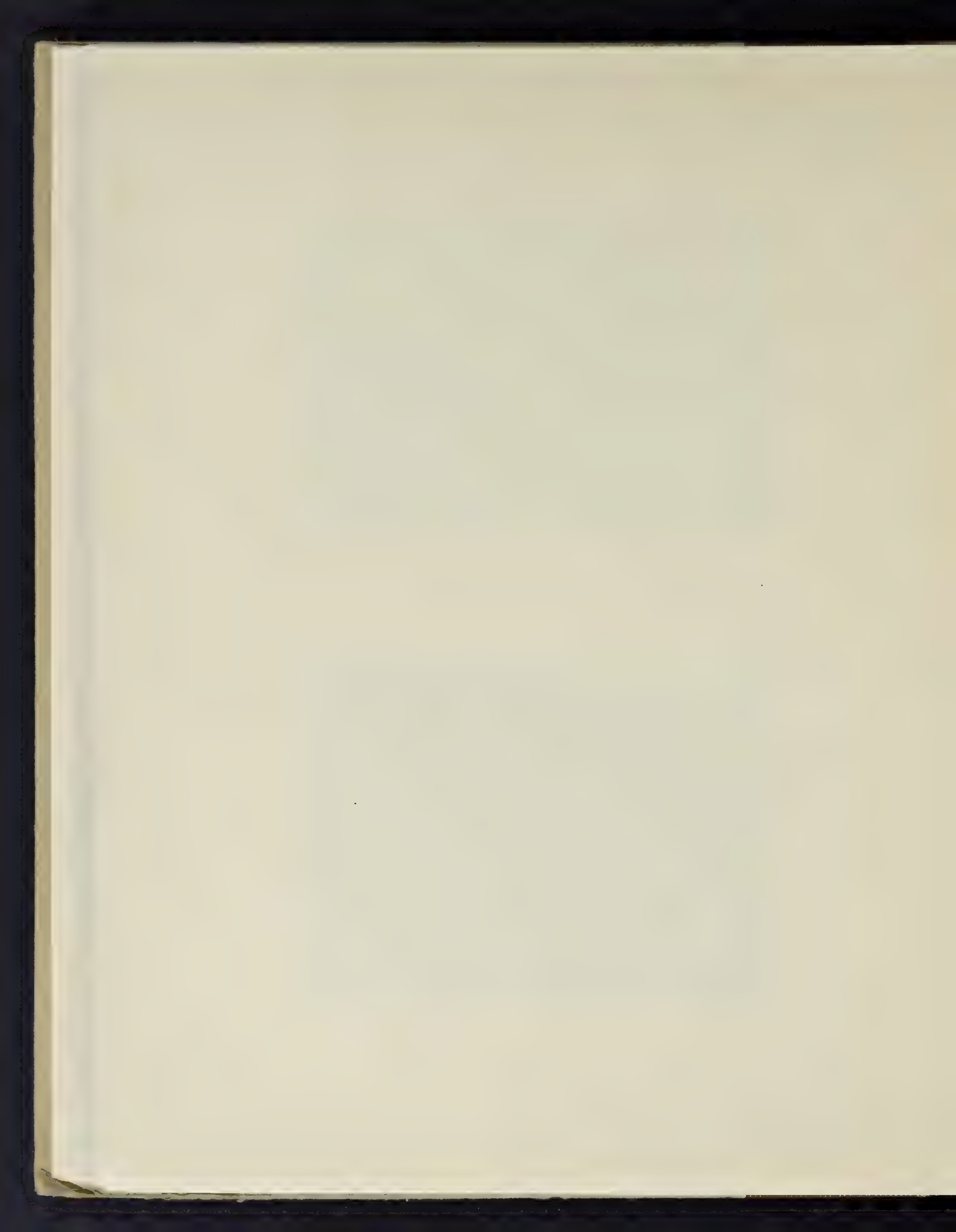
No. 1



Arcturi custos bootes dr · eo quod plaustrum sequitur · id est
septentrionem · & quasi succinctus sit septentrionib · · dr au
calisto & ioue genitus & habitasse erga licaone & ab eode ioue
In frusta concisus & in mensa positus · Iterum reformatus
& a quodam caprario enutritus · quem cum Inmolare uellen
habitatores loci iuppiter liberans Inter astra collocauit ·
Licaonem uero conuertit In bestiam · Habet stellas In dex
tera quidem manu quattuor · quae non occidunt · In capite
splendidam unam · In singulis humeris singulas · In ma
milla unam · In dextro cubito quattuor · In sinistro unam
In singulis genib · unam · Sunt omnes XIIII ·

No. 2

ST. GALLEN Stiftsbibliothek. Col. 250.

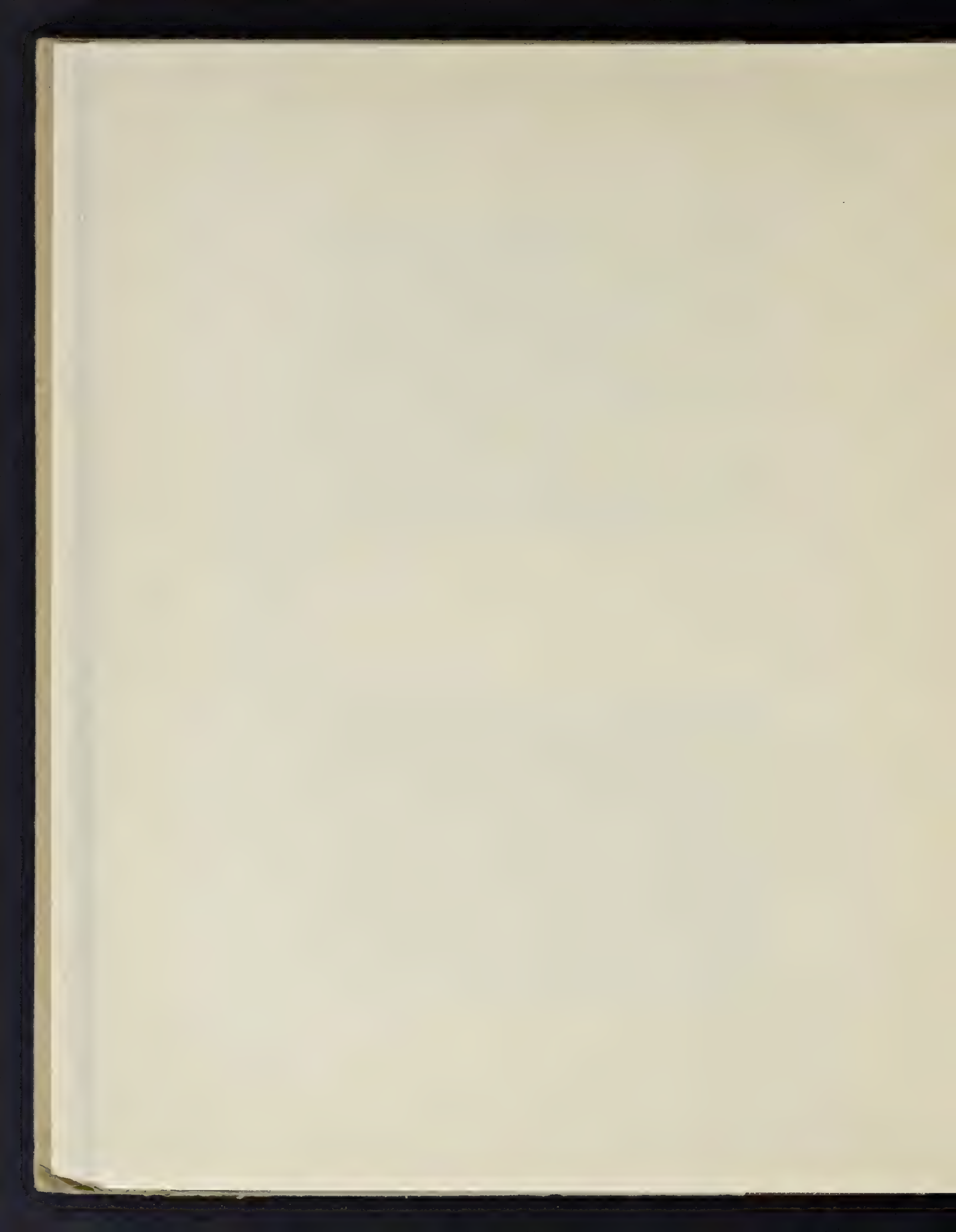


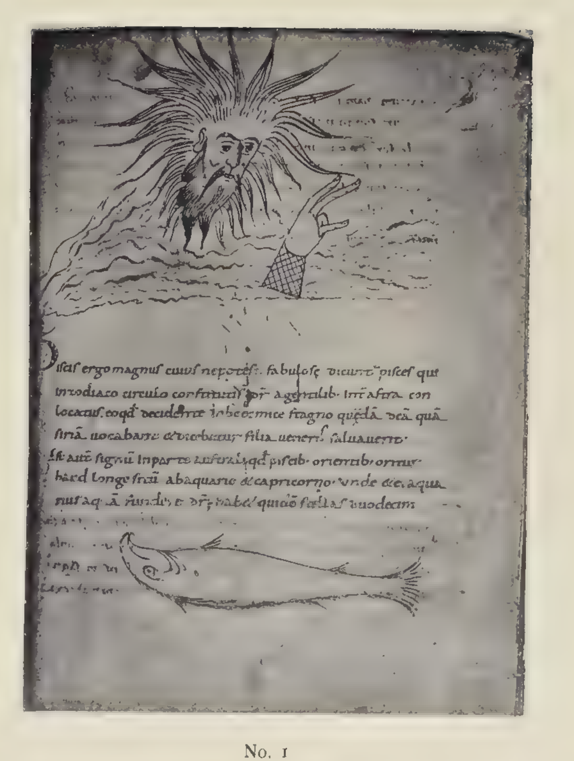


No. 1

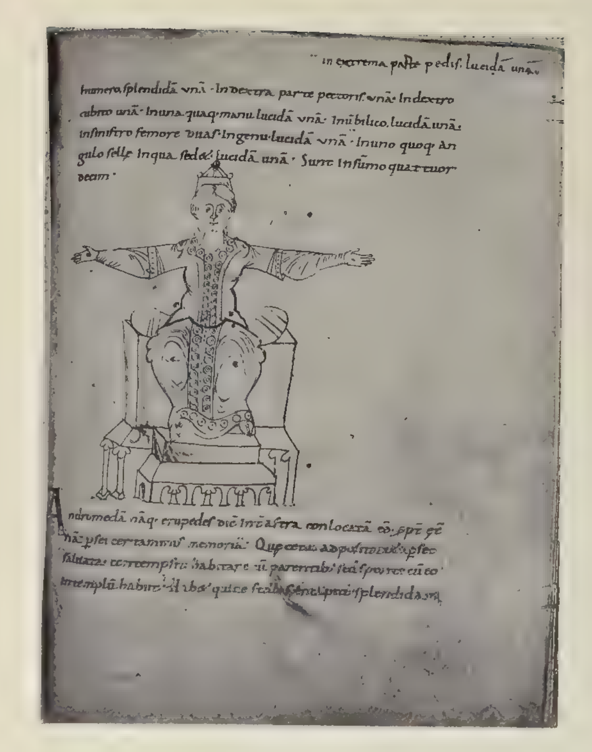
No. 2

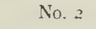
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Col. 250.





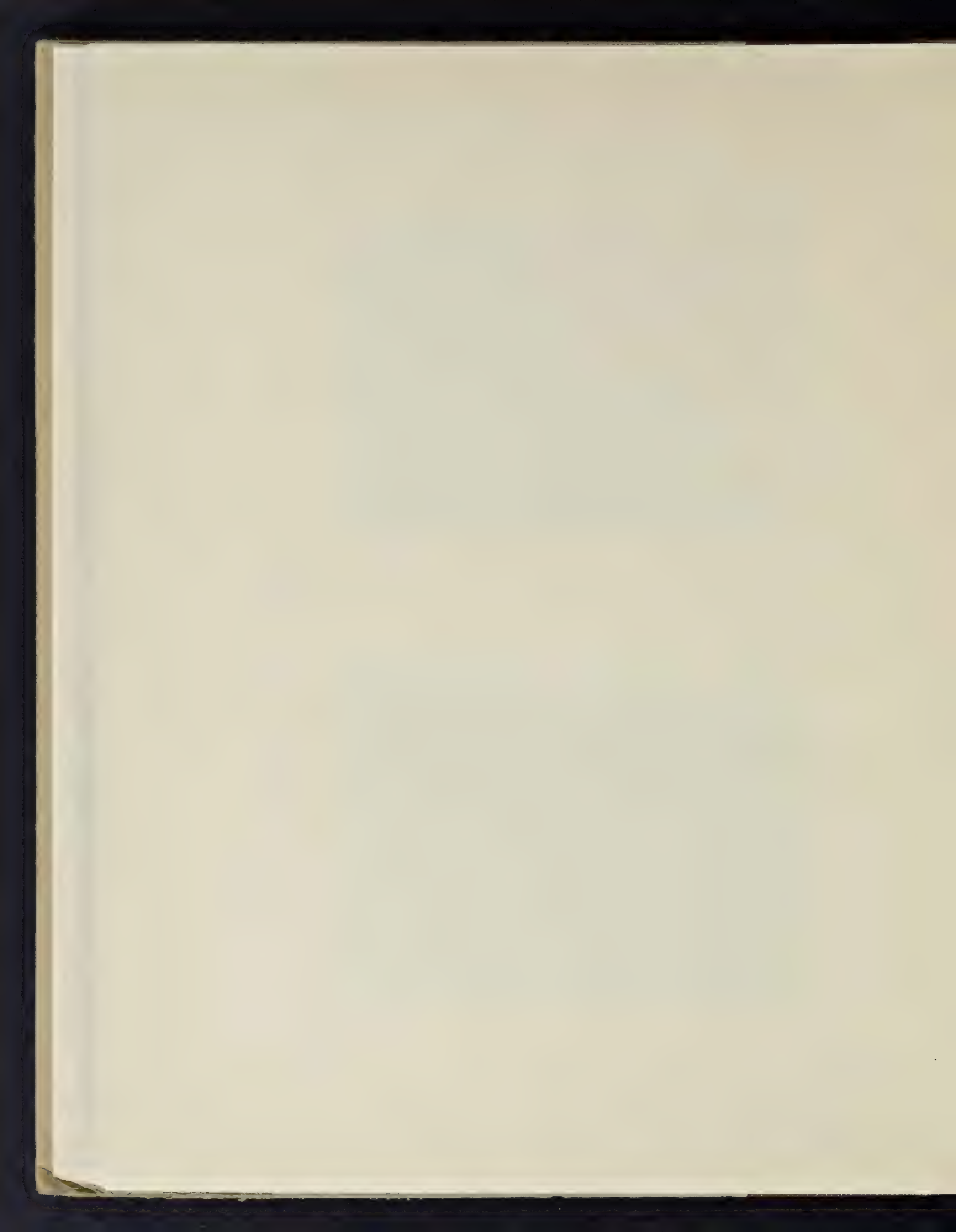
No. 1

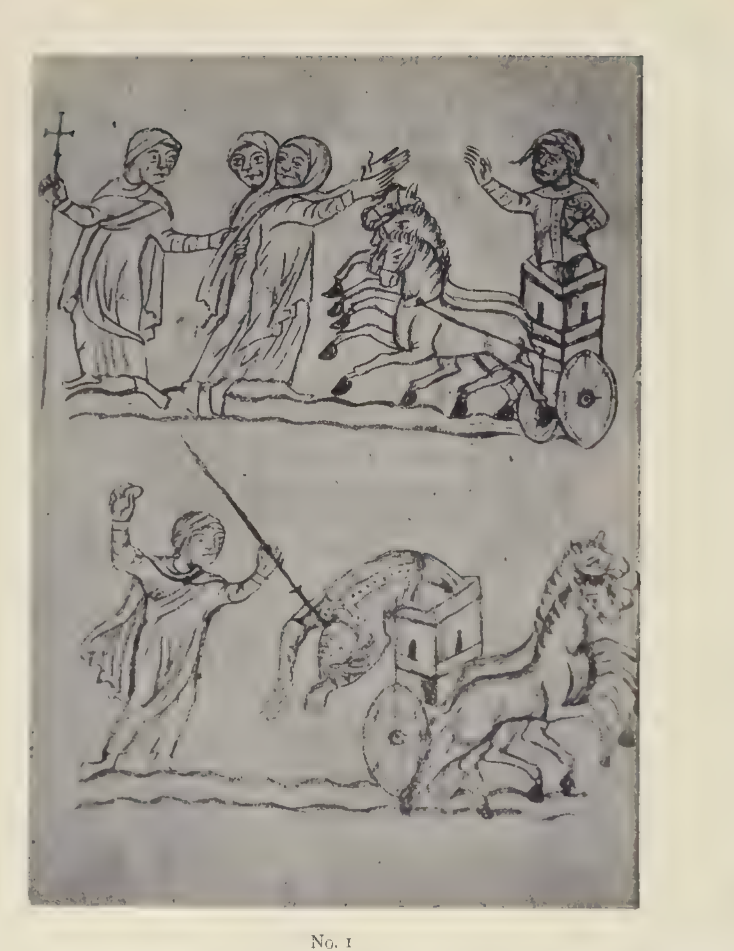




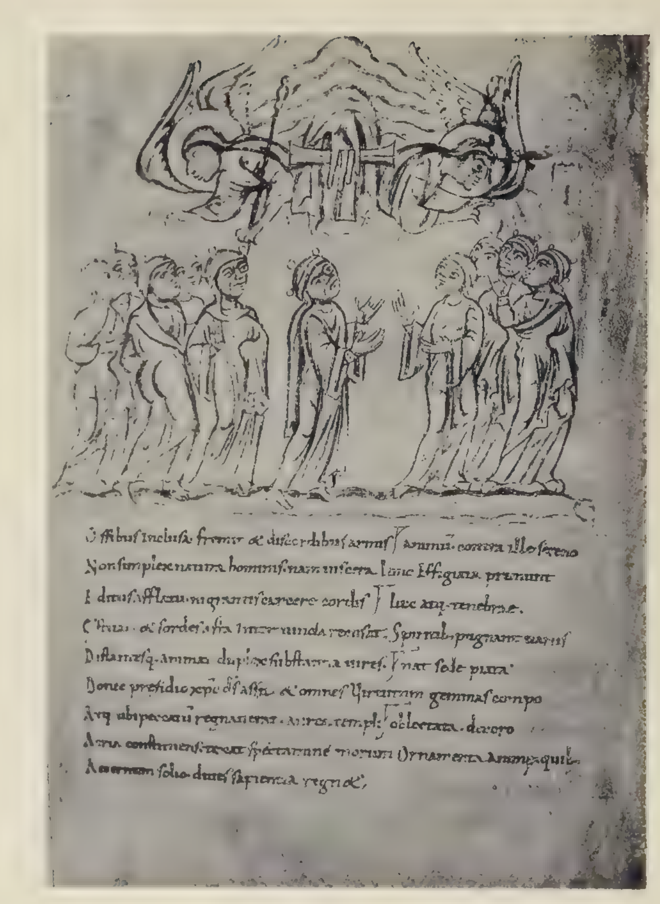
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 250.



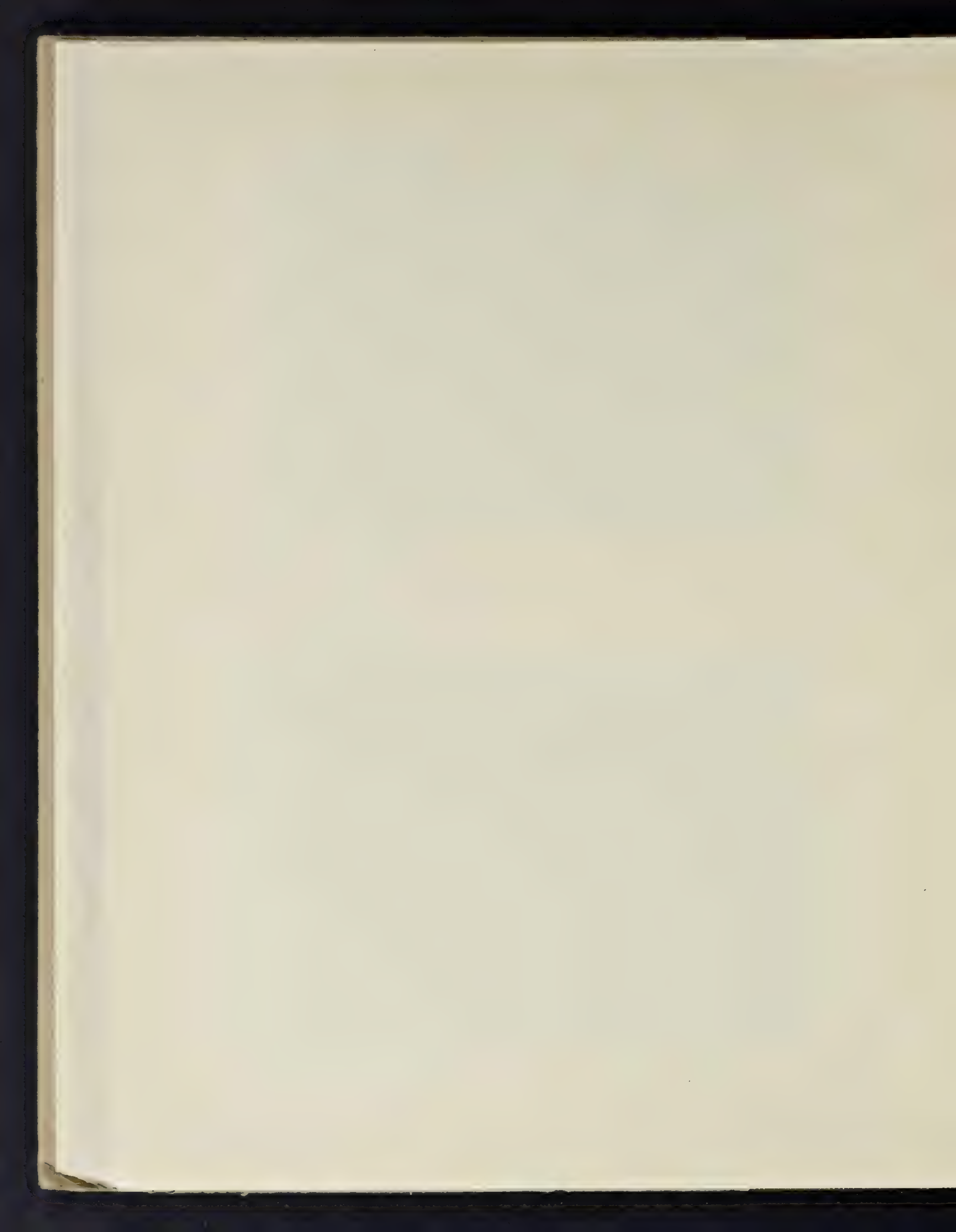


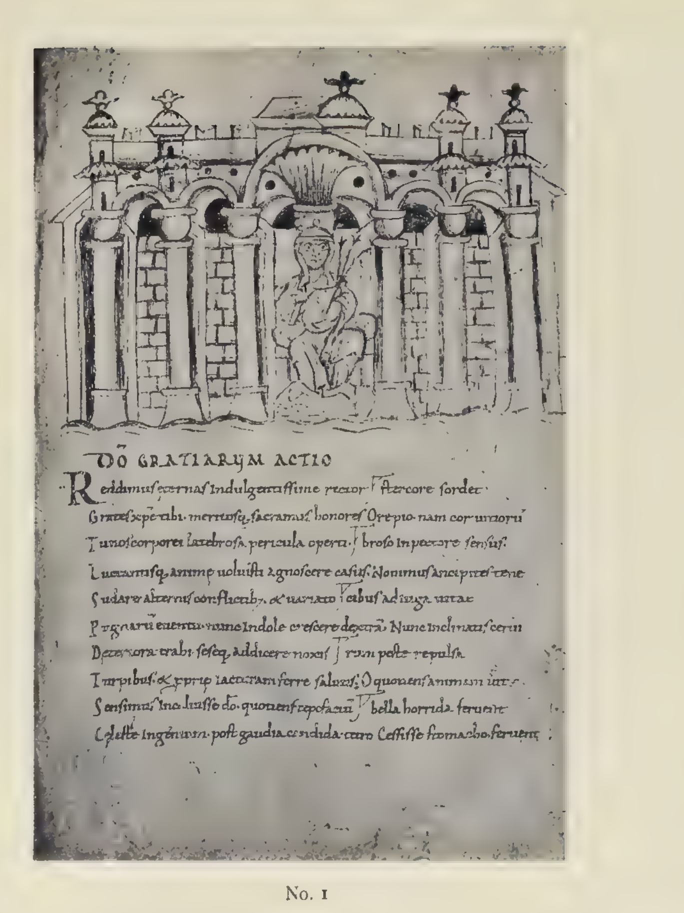
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 135.

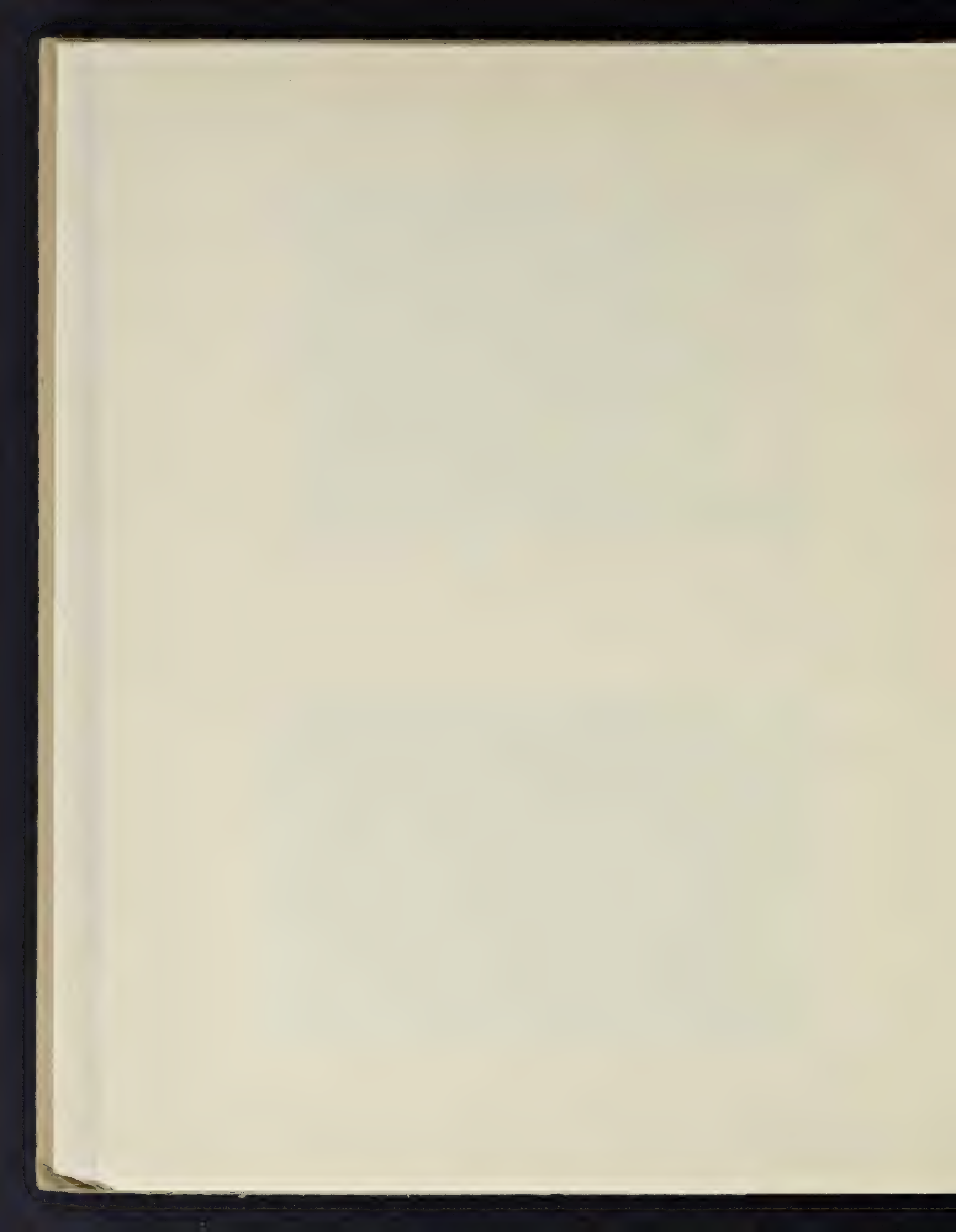




No. 1

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 135.



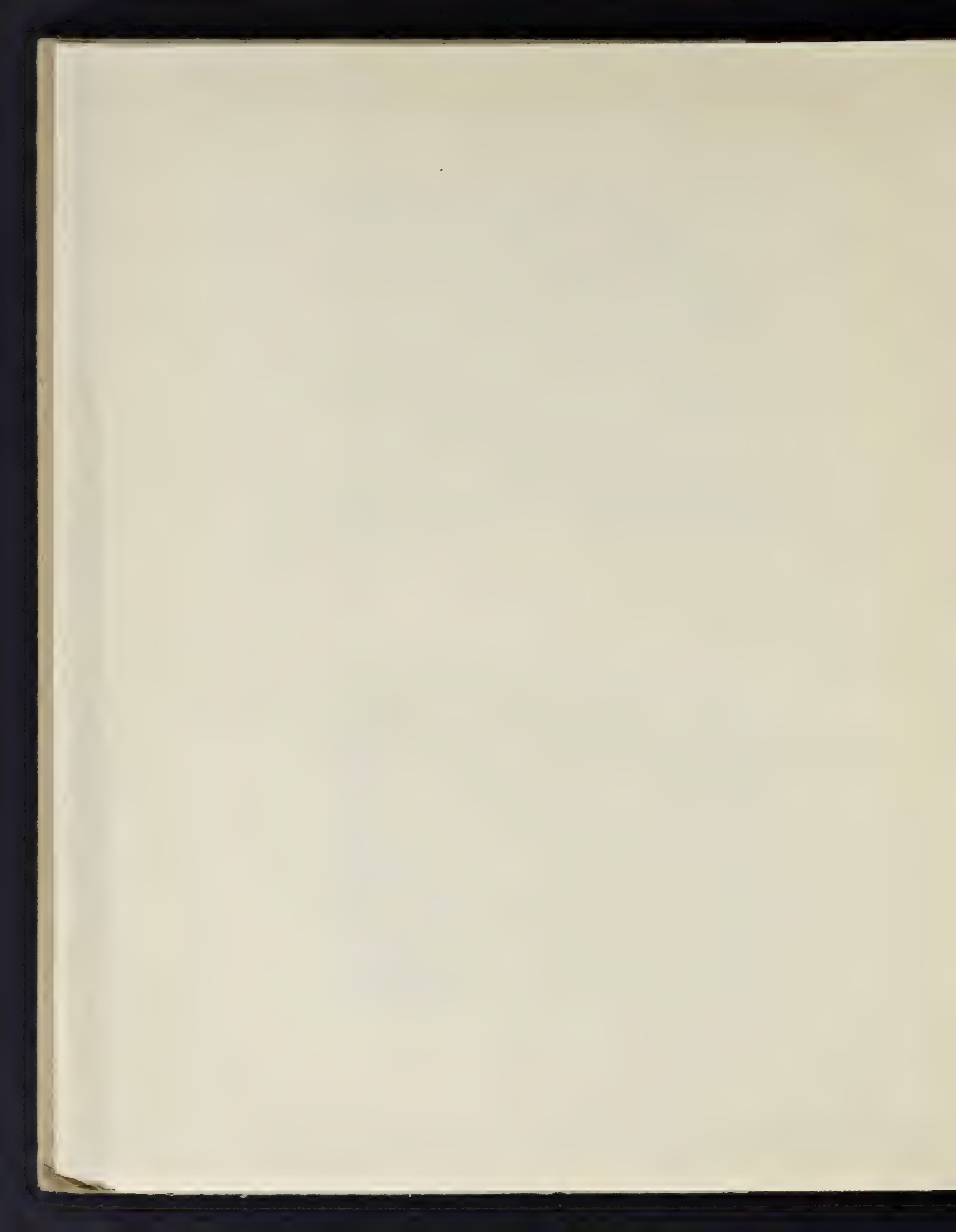


No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 390/1.



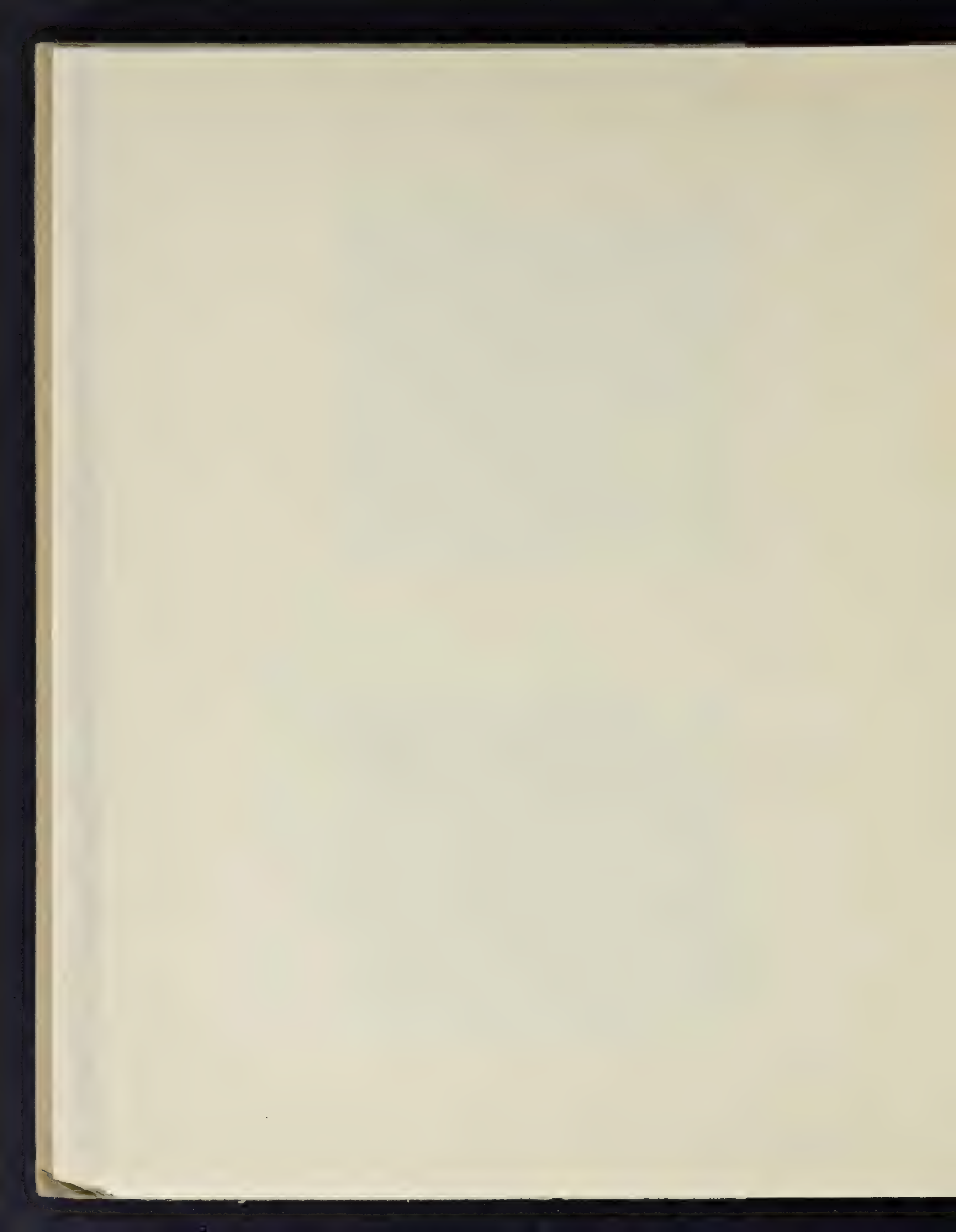


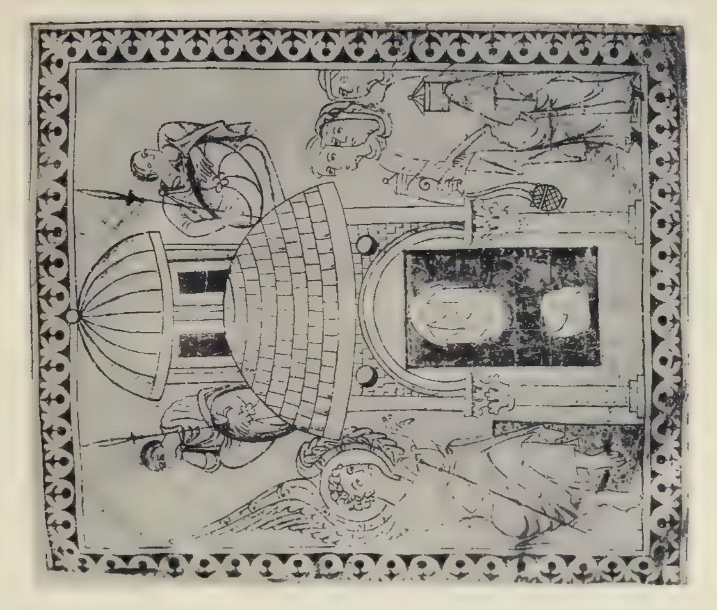
No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 390/1.

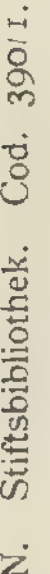




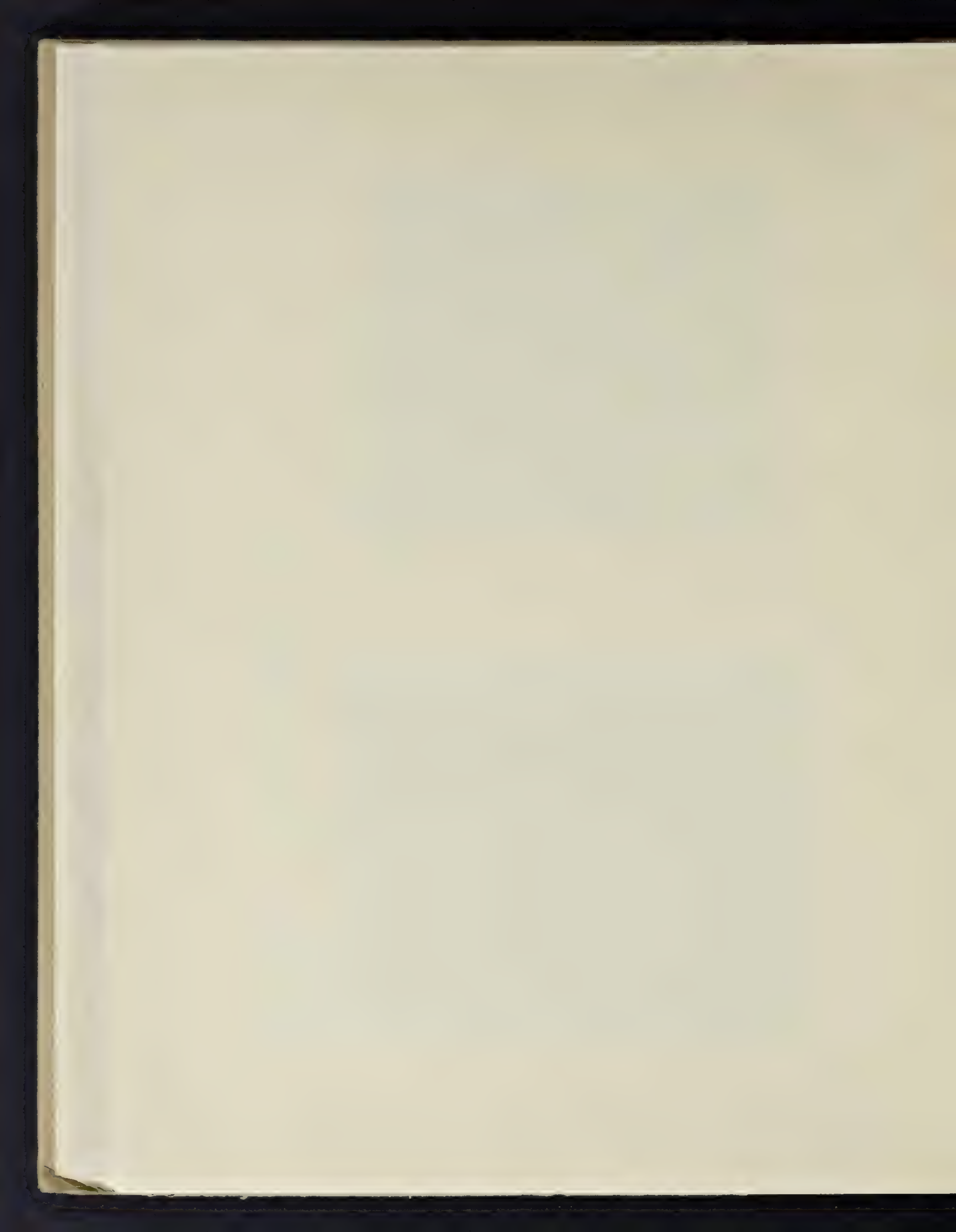
No. 2

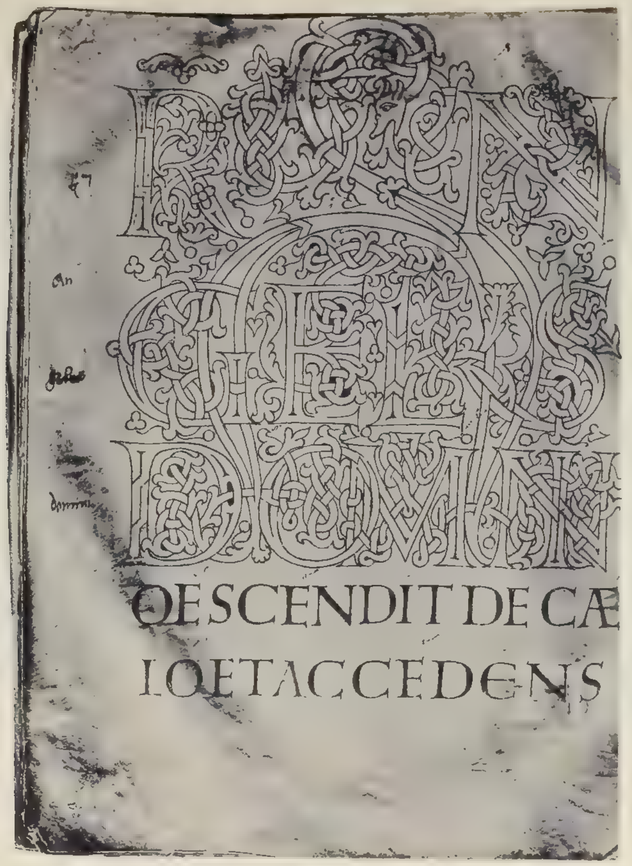


No. 1

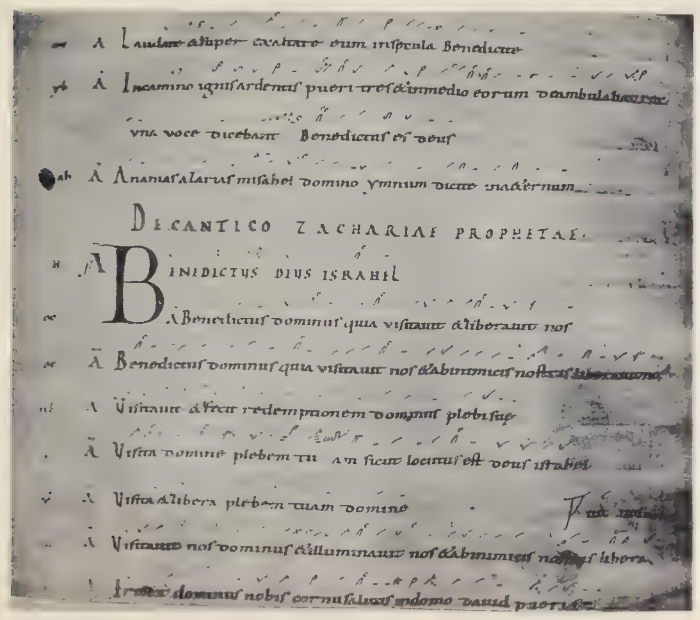


ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 390/1.



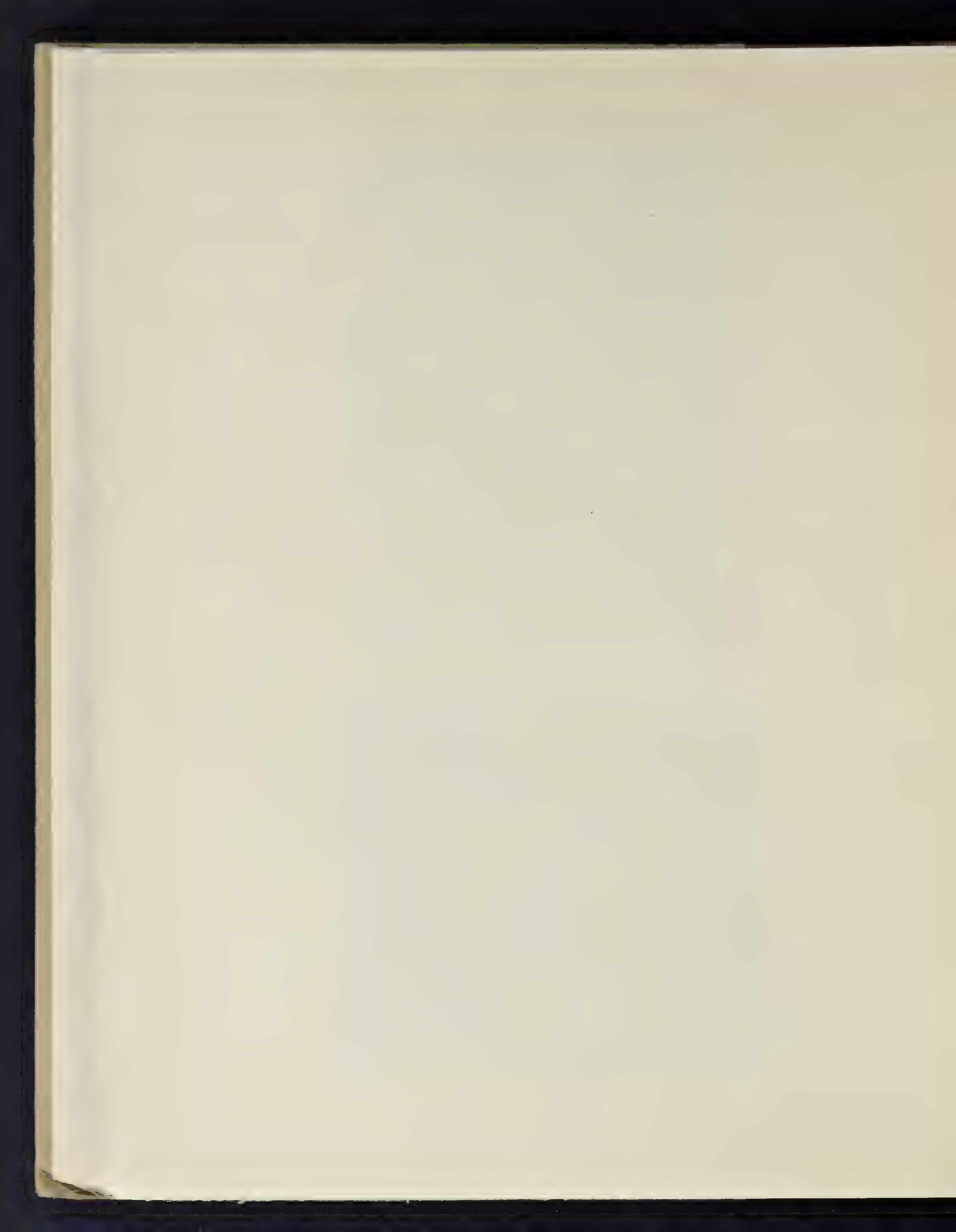


No. 1

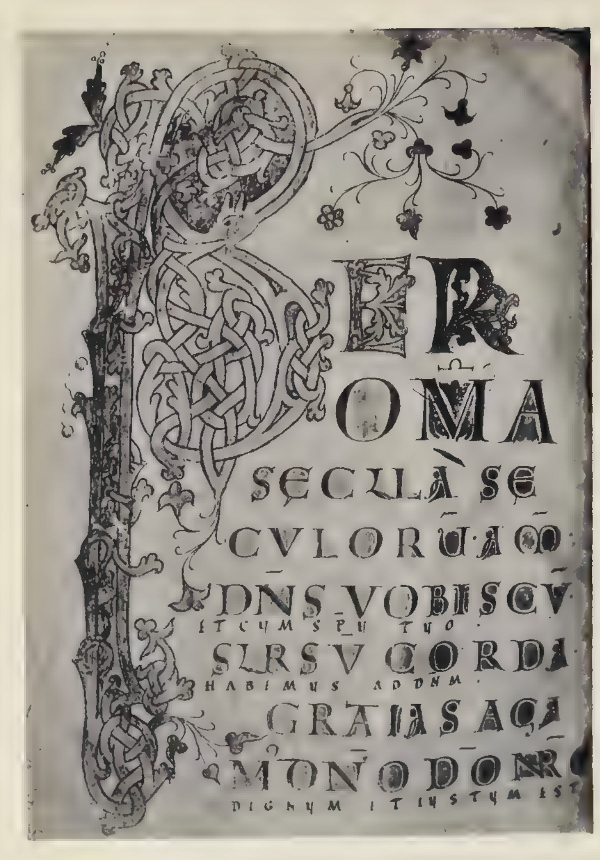


No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 390/1.

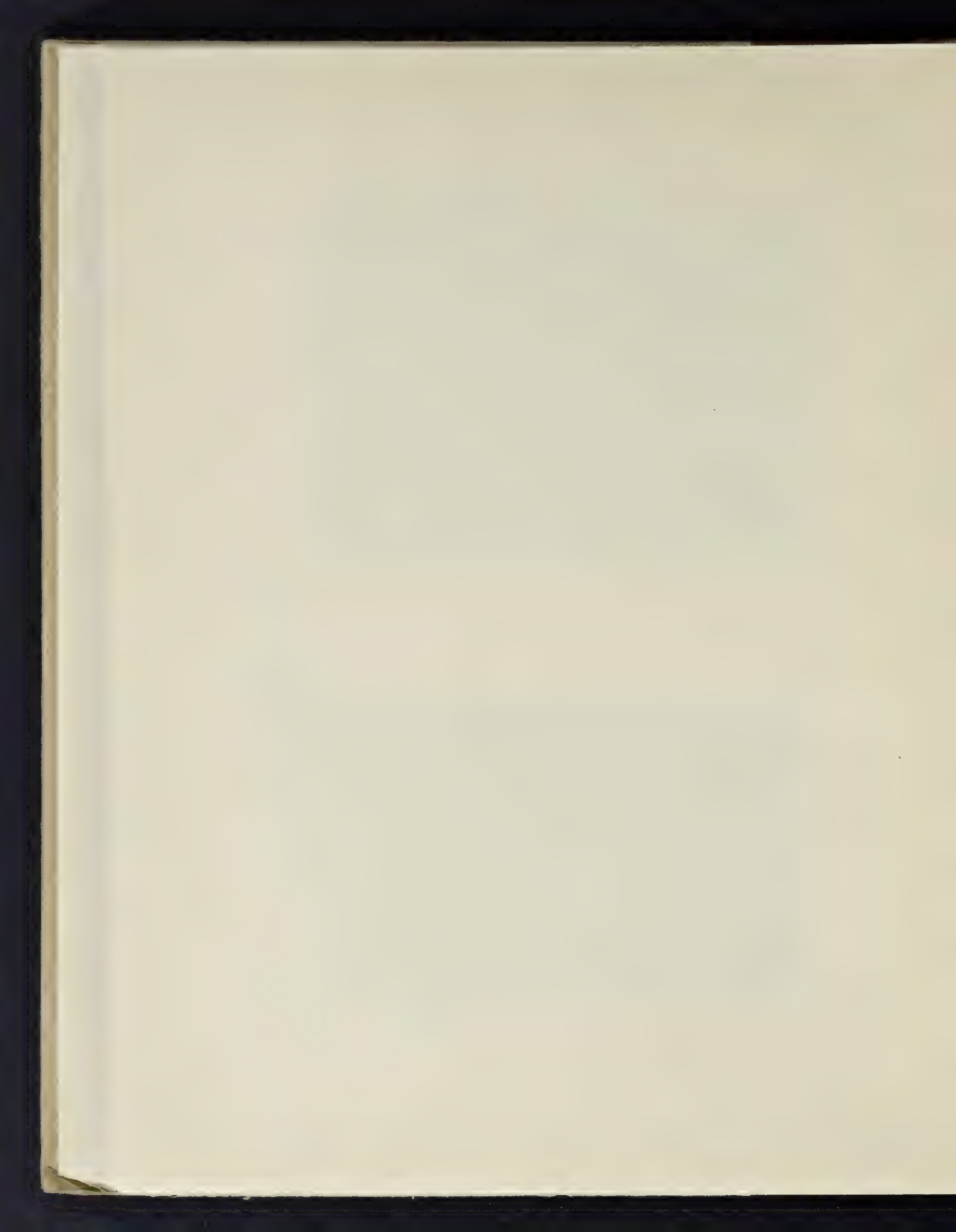


No. 1

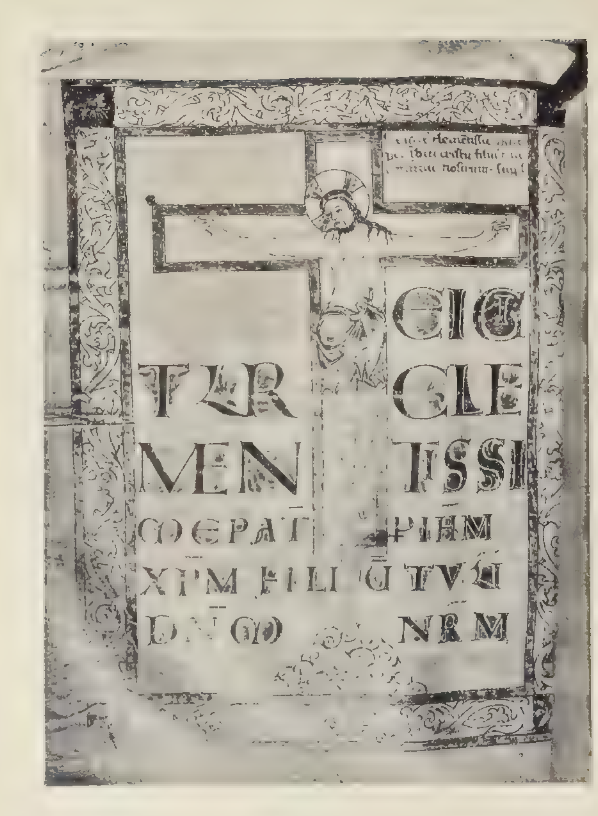


No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 339.

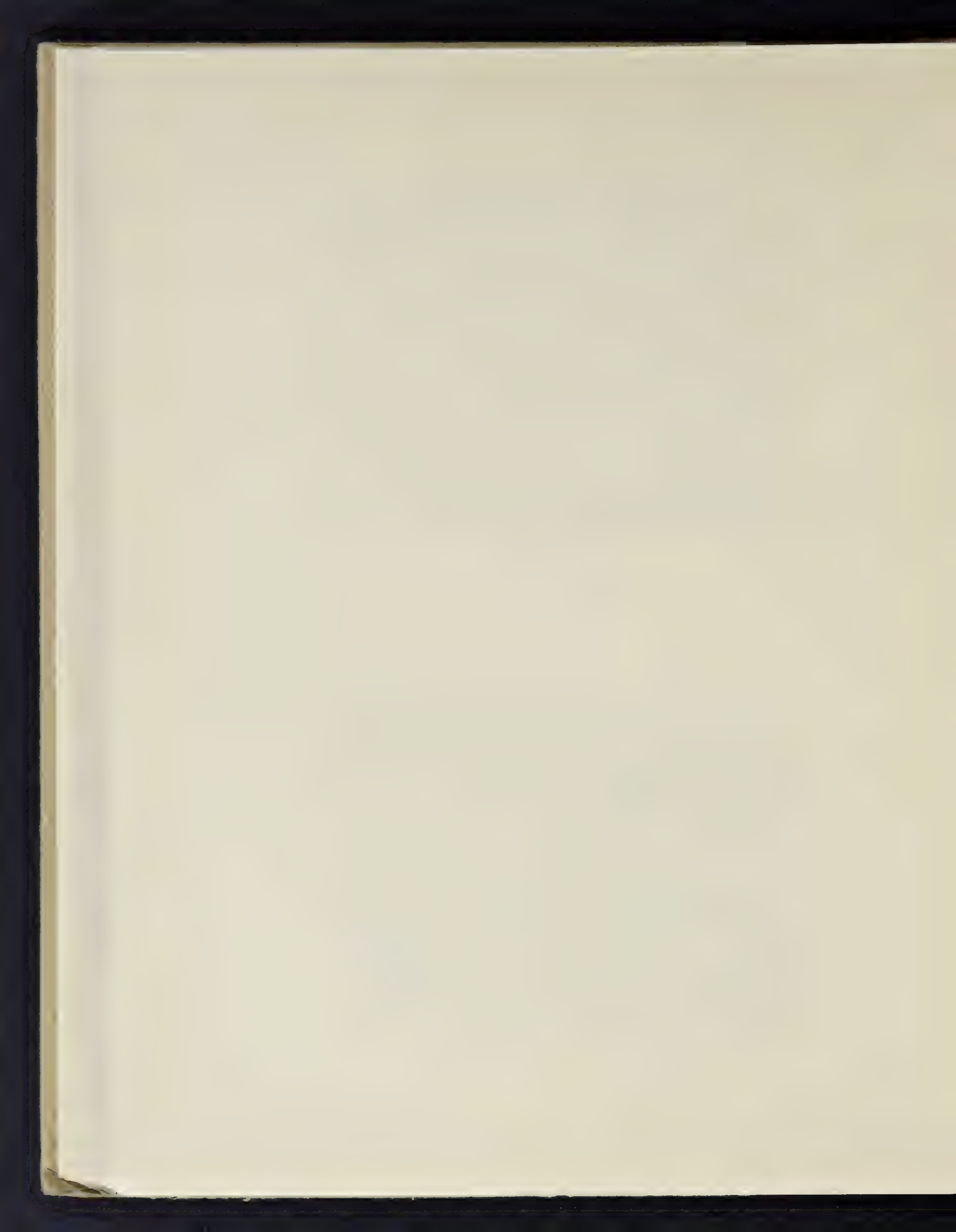


No. 1



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 339.

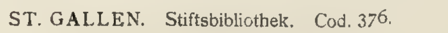




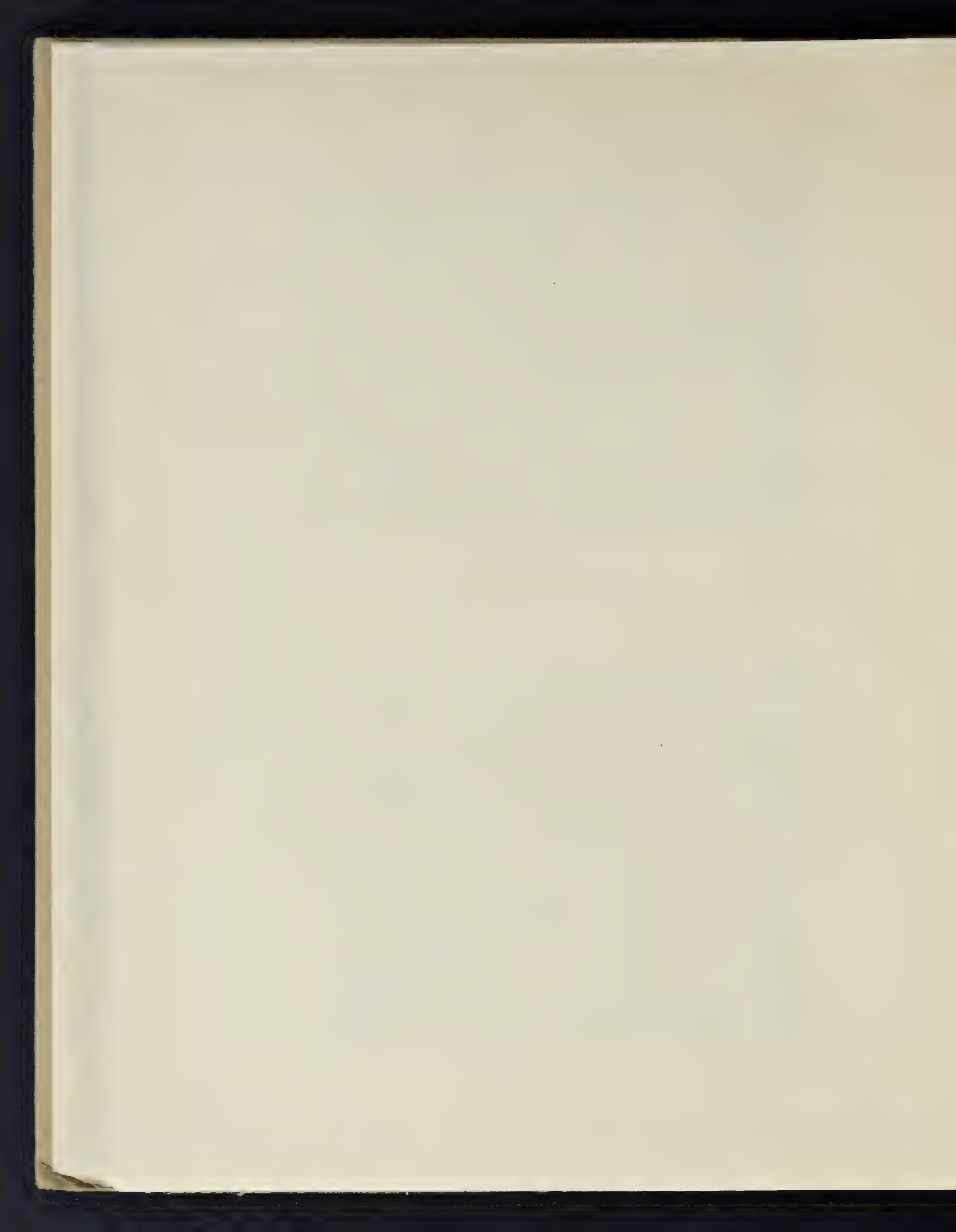
No. 1

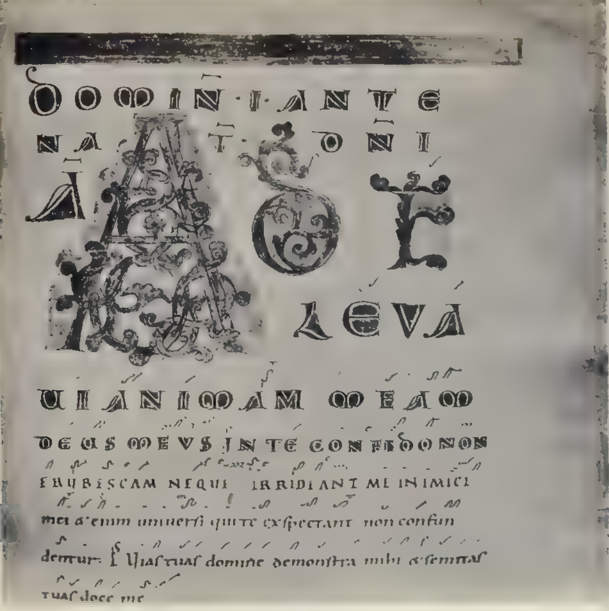


No. 2

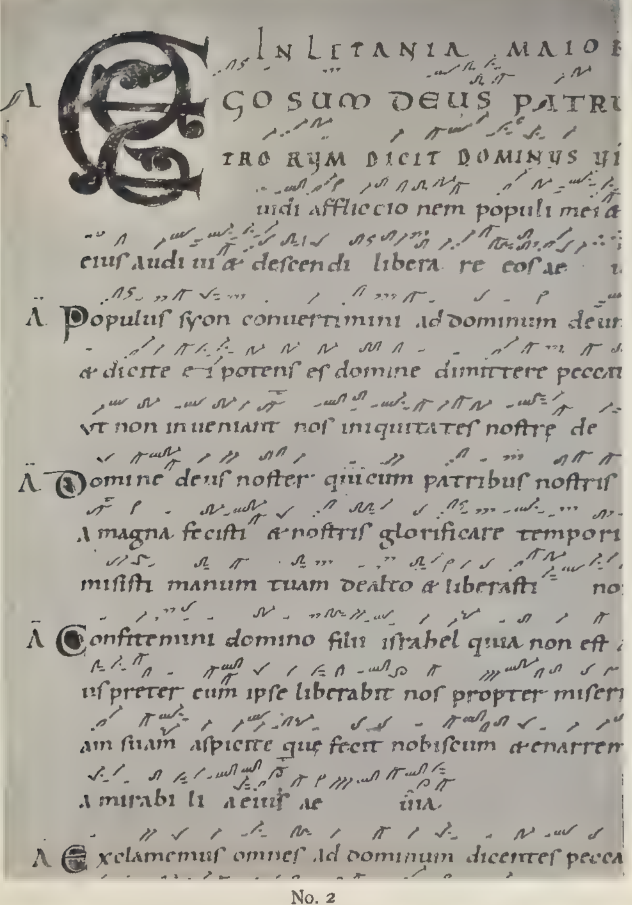


ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 376.



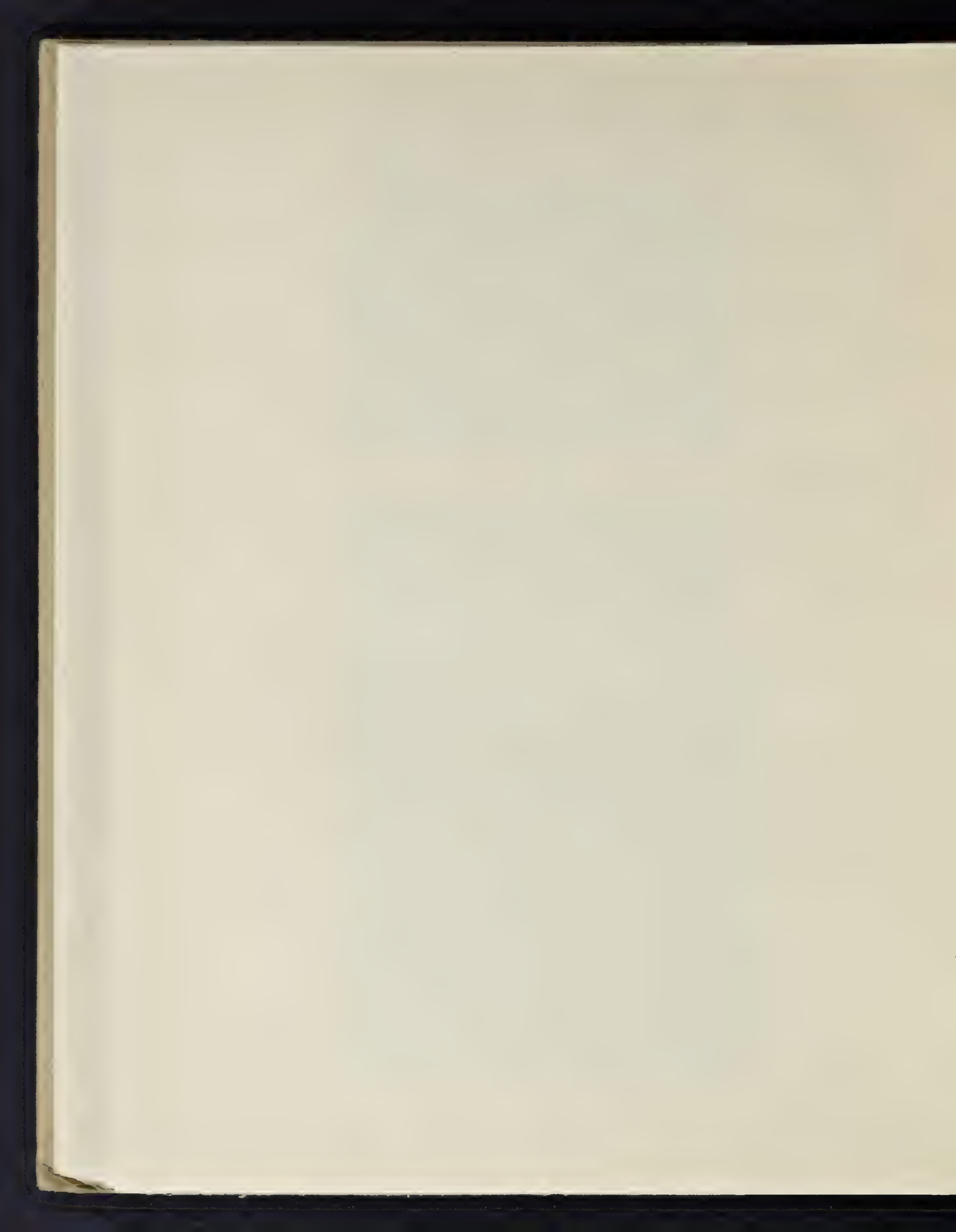

DOMINI ANTE NATALE DOMINI
AD TE LEVA
UI ANIMAM MEAM
DEUS MEUS IN TE CONFIDO NON
ERUBESCAM NEQUE IRRIDEANT ME INIMICI
mei et enim universi qui te exspectant non confun
dentur. Vias tuas domine demonstra mihi et semitas
tuas doce me

No. 1


IN LETANIA MAIOR
A. EGO SUM DEUS PATRU
TRO RYM DICIT DOMINUS VI
vidi afflictio nem populi mei e
eius audivi et descendi libera re eos ae
A. Populus syon convertimini ad dominum deu
et dicite est potens es domine dimittere pecca
ut non inveniant nos iniquitates nostre de
A. Domine deus noster qui cum patribus nostris
a magna fecisti et nostris glorificare tempori
misisti manum tuam de alto et liberasti no
A. Confitemini domino filii israhel quia non est
us preter eum ipse liberabit nos propter miseri
am suam aspicite que fecit nobiscum et enarrem
a mirabi li a eius ae una
A. Exclamemus omnes ad dominum dicentes pecca

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 376.





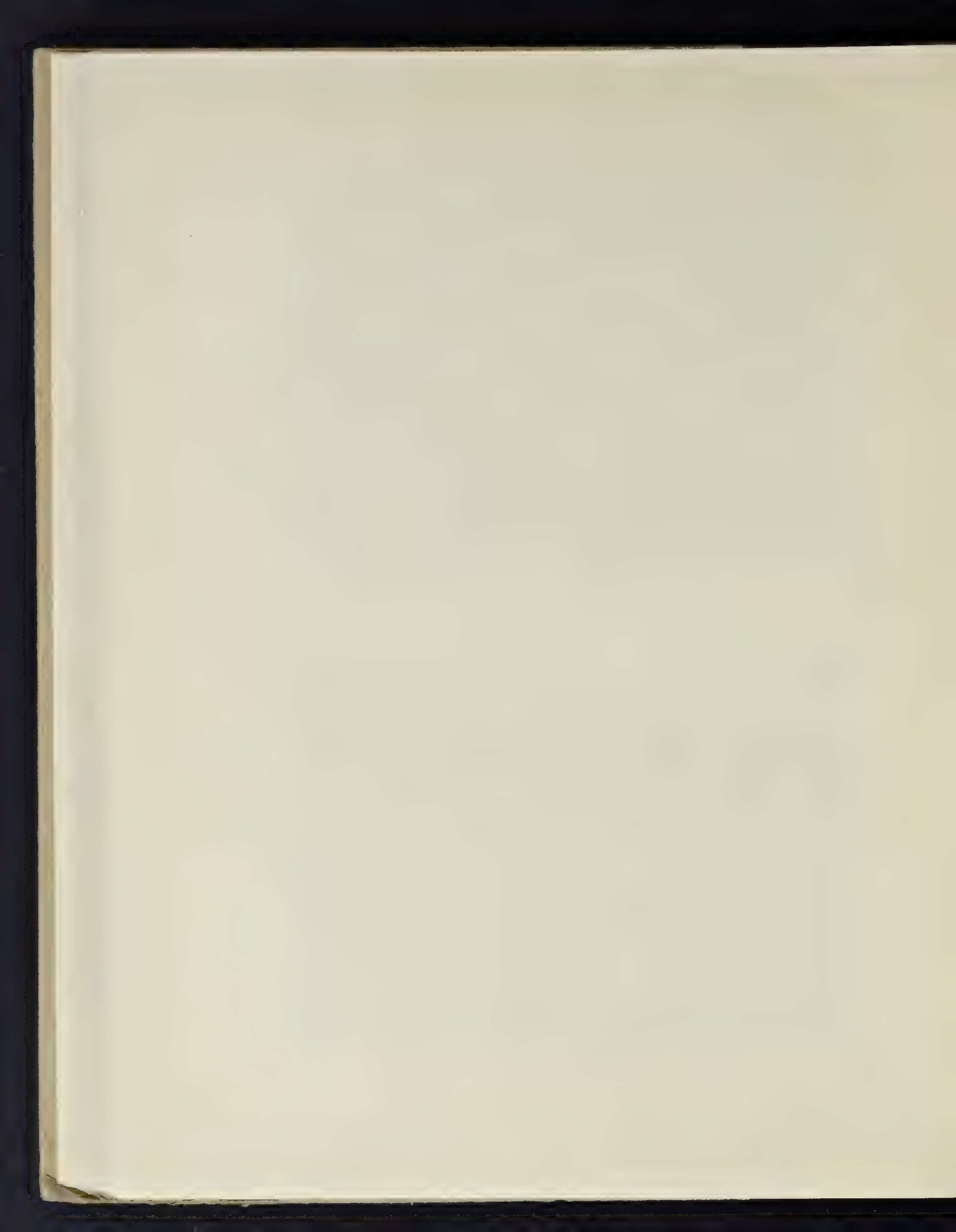
No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 376.



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 338.





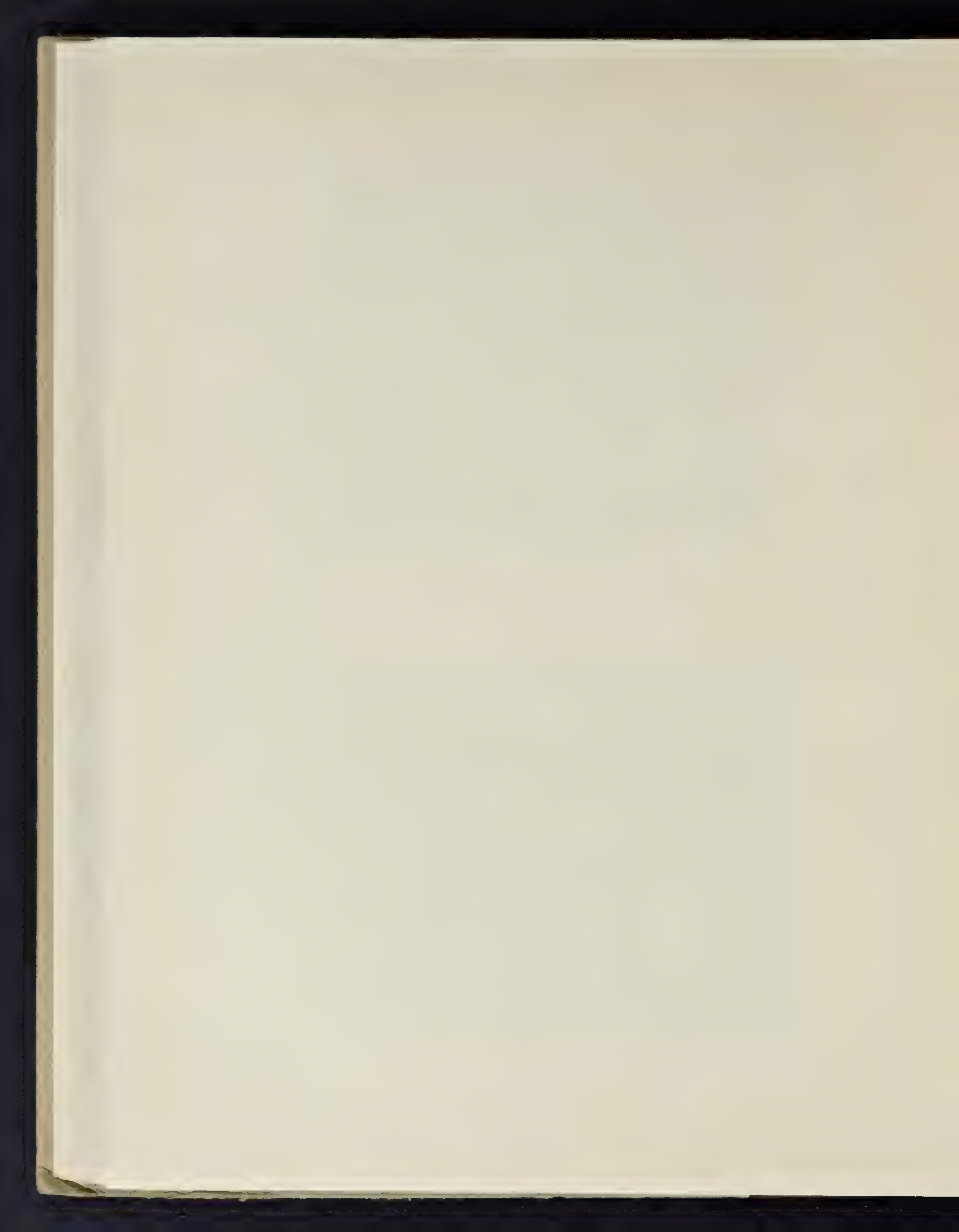
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 341.



No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 340.





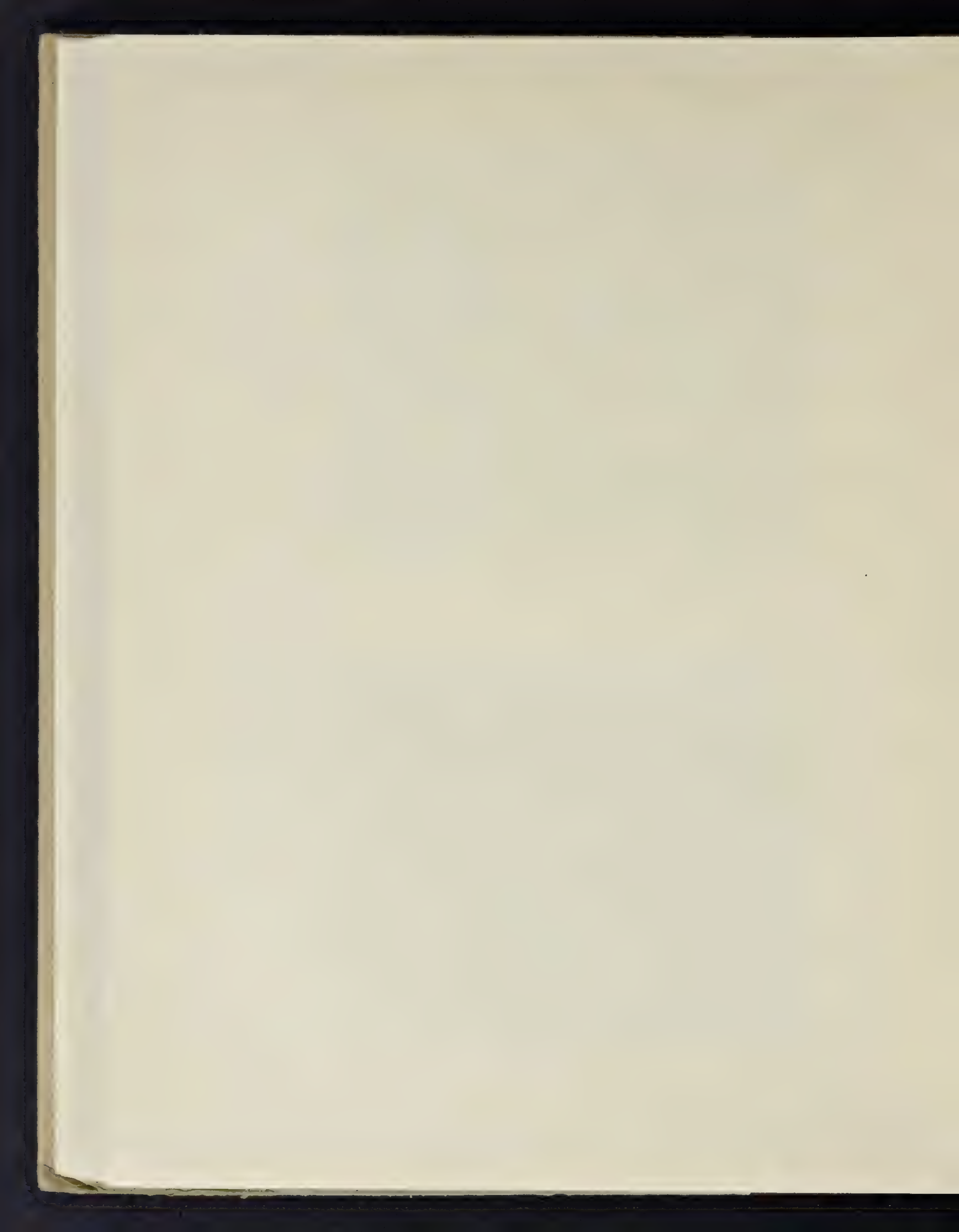
No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 340.



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 341.





No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 340.



No. 2

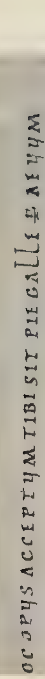
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 341.

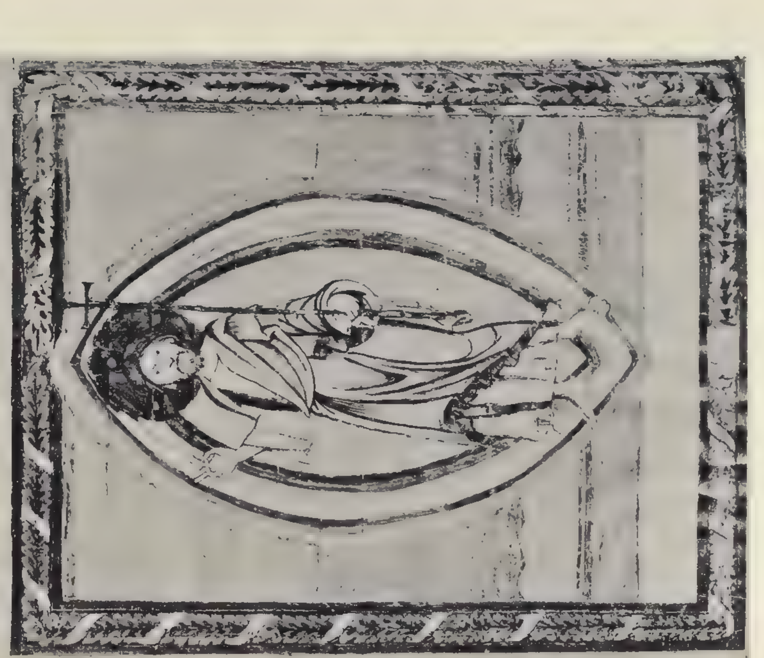




No. 2

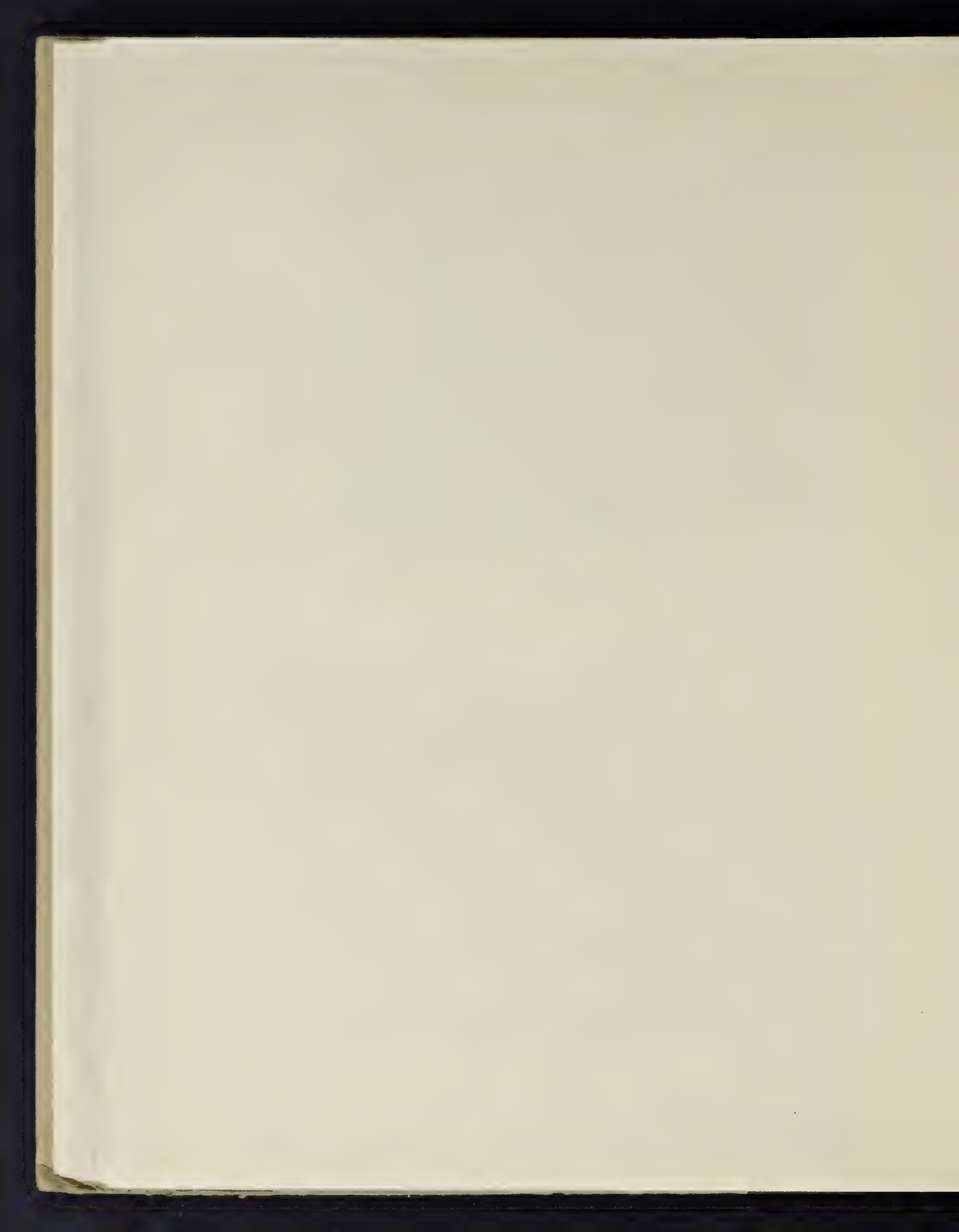
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 340.





No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 376.





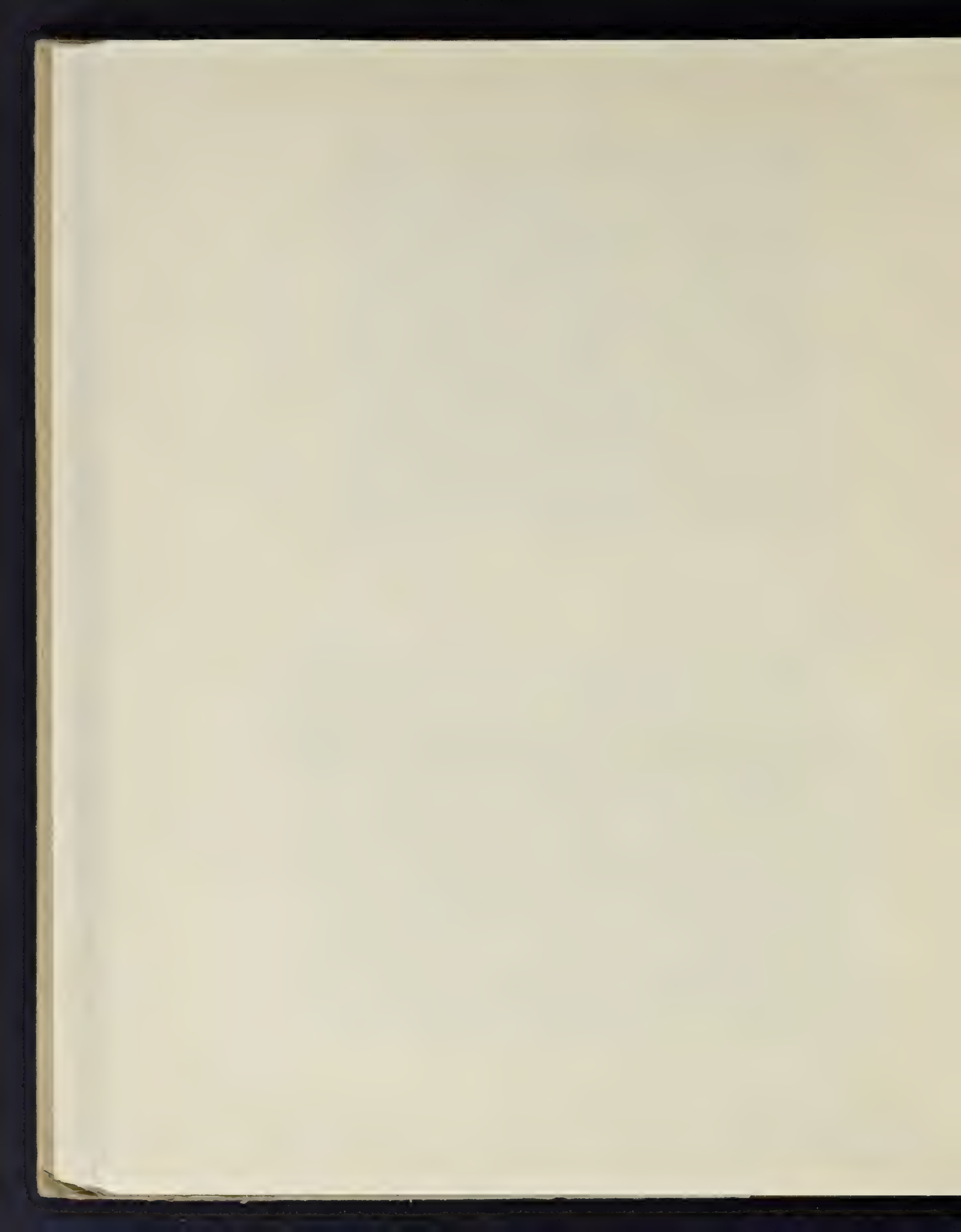
No. 1

ST. GALLEN. Stadtbibliothek. Cod. 338.



No. 2

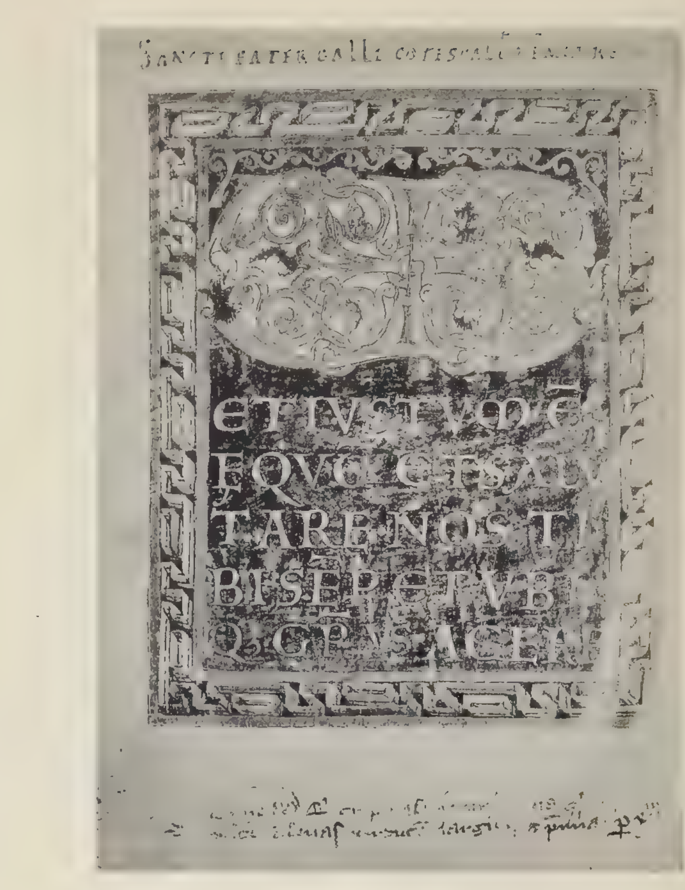
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 340.





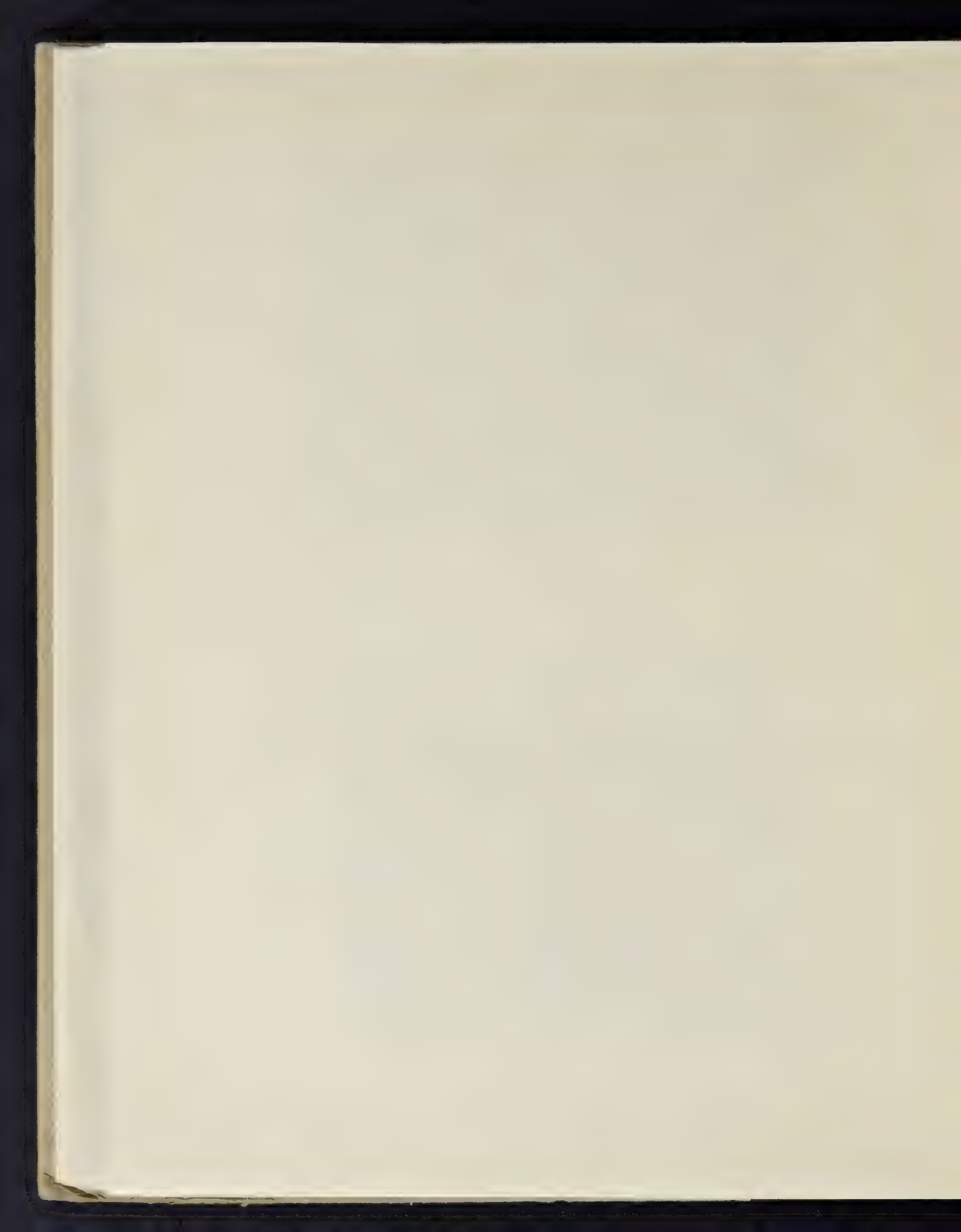
No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 341.



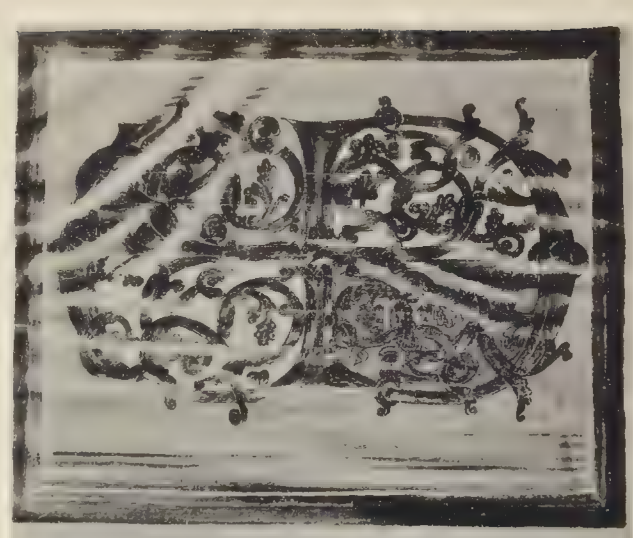
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 338.



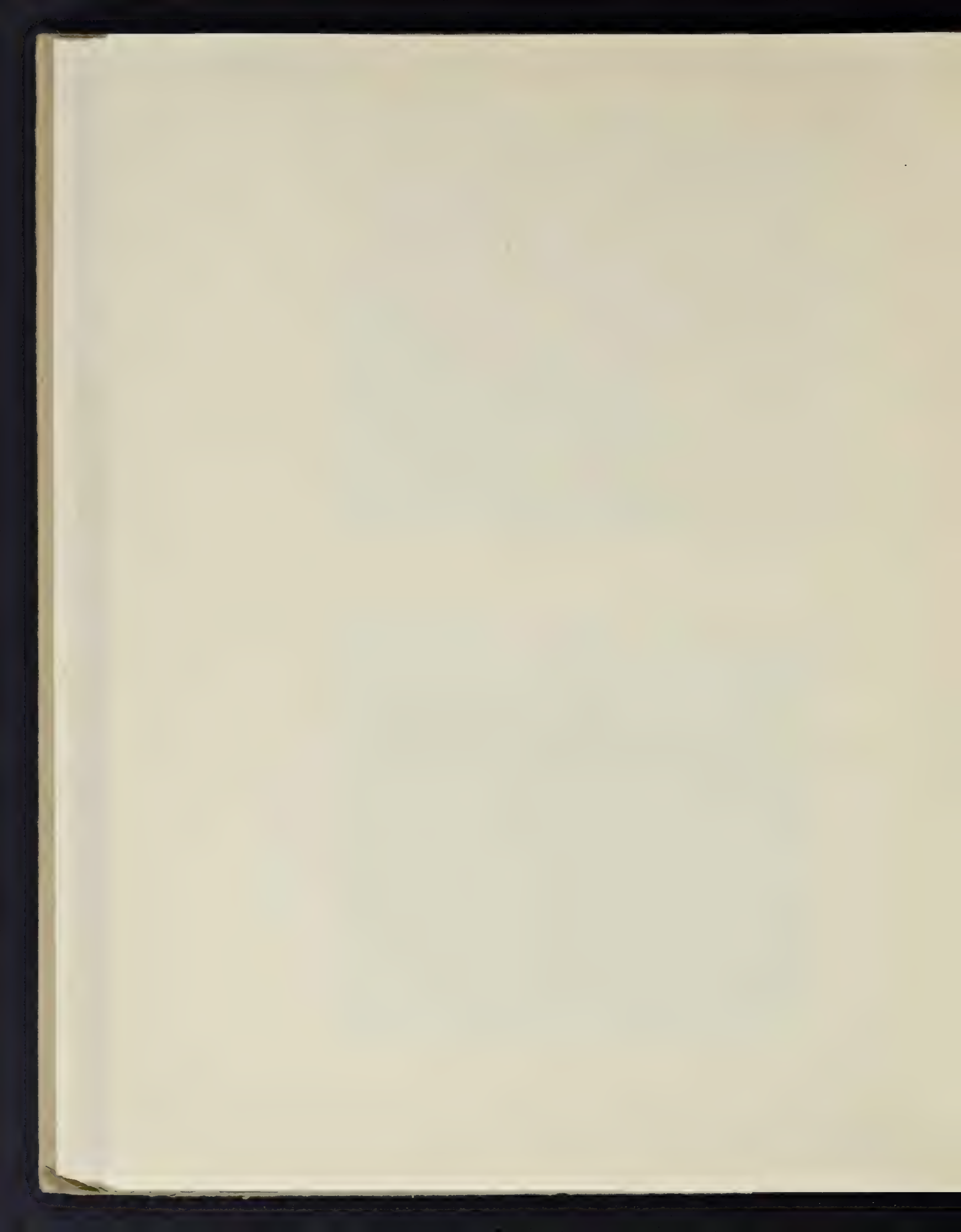
No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 340.

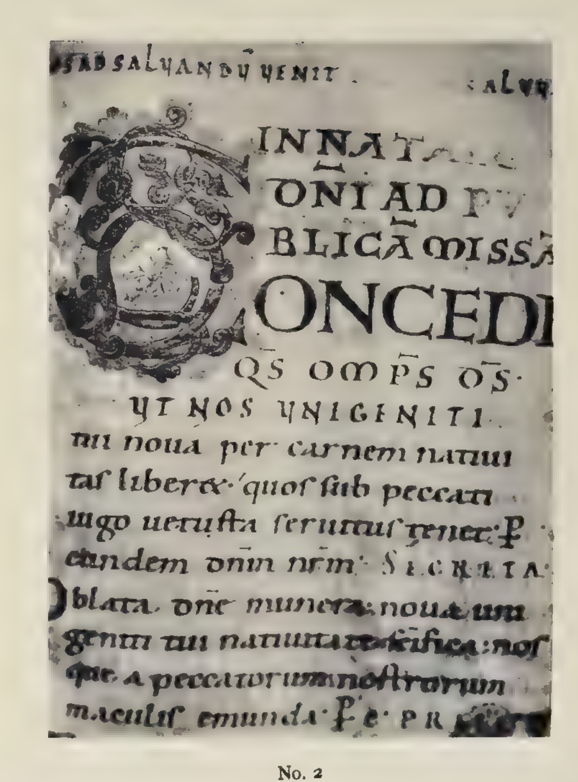


No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 341.



No. 1



...SAD SALVANDV VENIT . ...ALV...
...IN NATA...
...ONI AD P...
...BLICA MISS...
...ONCEDE...
QS OMPS ŌS·
VT NOS VNIGENITI
tui noua per carnem natiui
tas liberet· quos sub peccati
iugo uetusta seruitus tenet· P
eundem dnm nrm· SECRETA·
Oblata dne munera noua uni
geniti tui natiuitate sanctifica· nos
que a peccatorum nostrorum
maculis emunda· P· e· PR...

No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 338



capiamuſ· P dn̄m nr̄m·
Iuſtuſ eſ dn̄e·
DOM̄· XVIII· POST
DA QS DN̄E PO
DIABOLICA UITA
& te ſolum dm̄· pura me
Maieſtatem tuā dn̄e ſuppl
deprecamur· ut hec ſcā
& a preteritiſ noſ delict
futuriſ· P dn̄m nr̄m· A
Scificationibuſ tuiſ omp̄s
nr̄a curentur· & remedi
terna proueniant: P d·
DOM̄· XVIIII· P
Da pacē dn̄e
DIRIGAT CO
DN̄E QS TUE MIS
operatio· quia tib
cere non poſſumuſ· P d·
Ds̄ qui noſ p huiuſ ſacrif

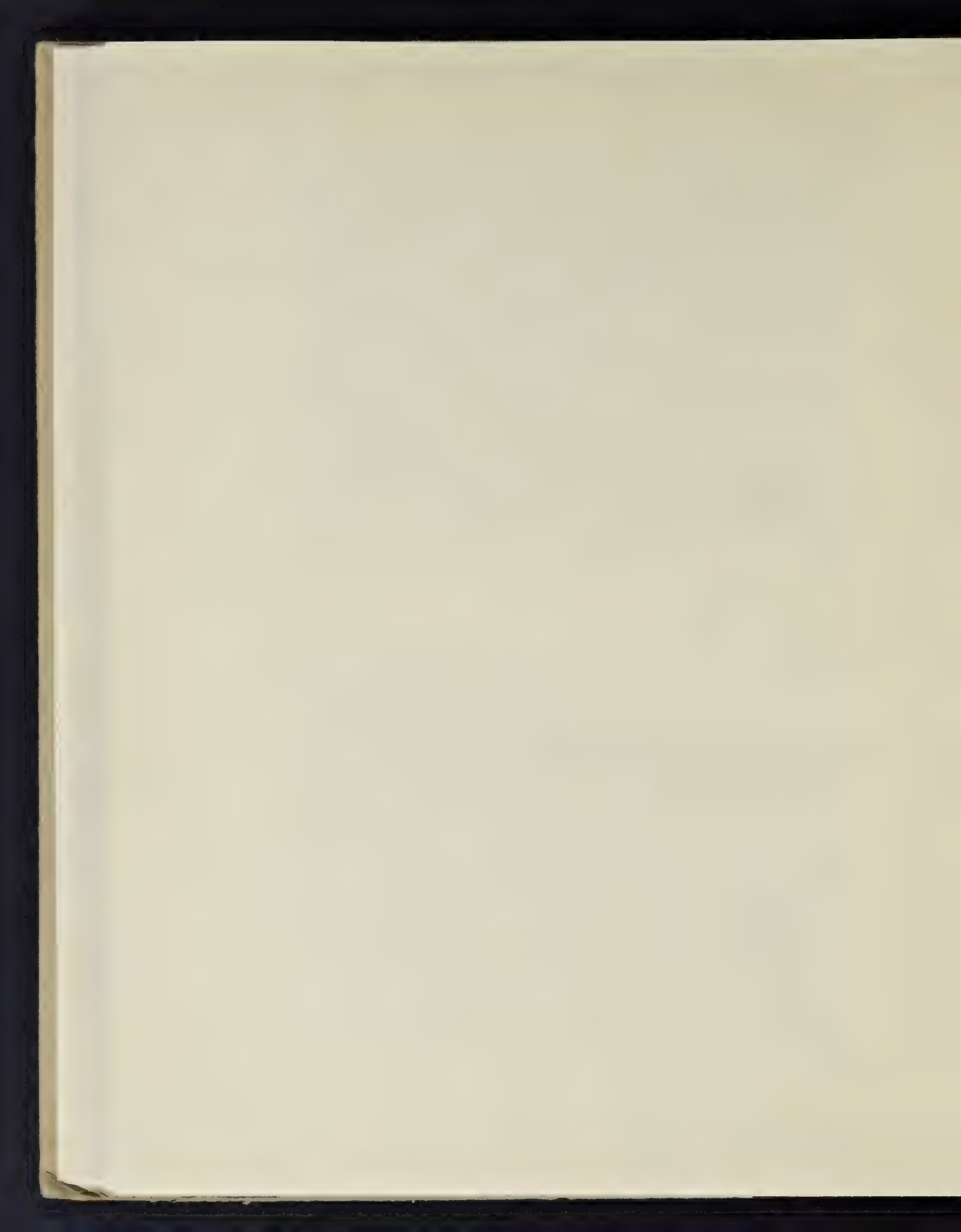
No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 340.

EXULTET IAM A
LICA TURBA CELI
exultent diuina myſt
& p tanti regiſ uictoria· tu
ſonet ſalutariſ· Gaudeat
tiſ telluſ irradiata fulgori
aeterni regni ſplendore lu
totiuſ orbiſ ſe ſentiat amiſi
liginem· Laetetur & mater
tanti luminiſ adornata ful
& magniſ populorū uocib
aula reſultet· Qua propter
tibuſ uobiſ fr̄s kmi· adtam
ſcī huiuſ luminiſ claritate·
mecū queſo· omnip̄s media

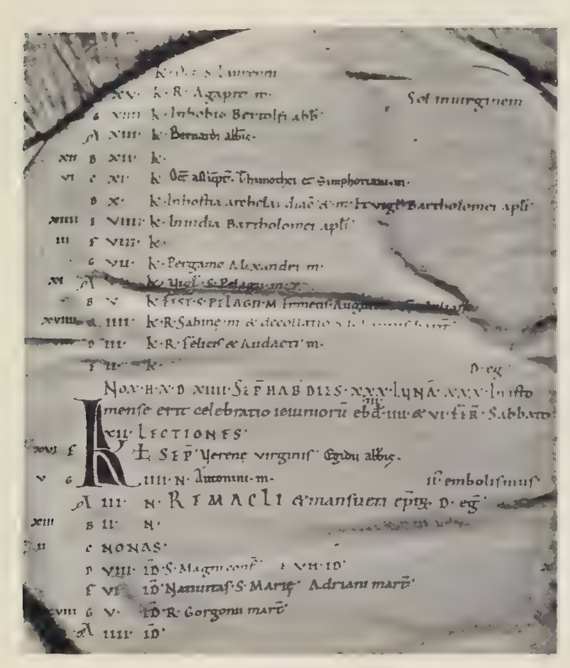
No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 341.



No. 1

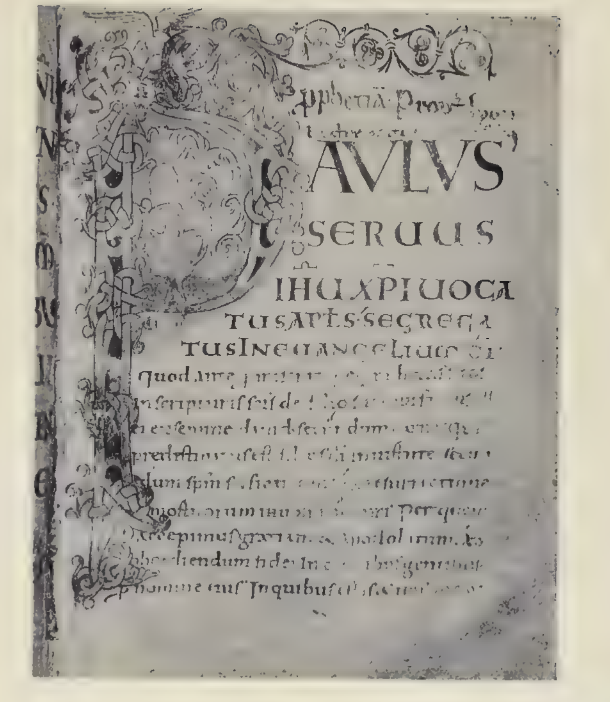
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 376.



No. 2

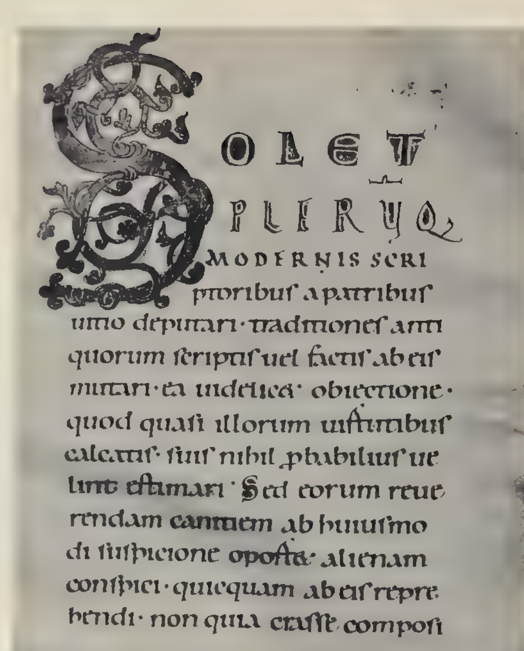
ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 341.





No. 1

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 374.



No. 2

ST. GALLEN. Stiftsbibliothek. Cod. 560.



No. 1

No. 2

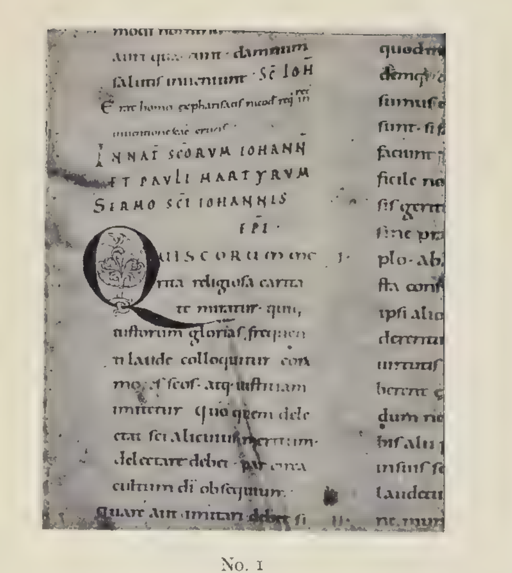
No. 3

No. 4

KARLSRUHE. Großherzogl. Bibliothek.

Cod. Aug. XXXVII.





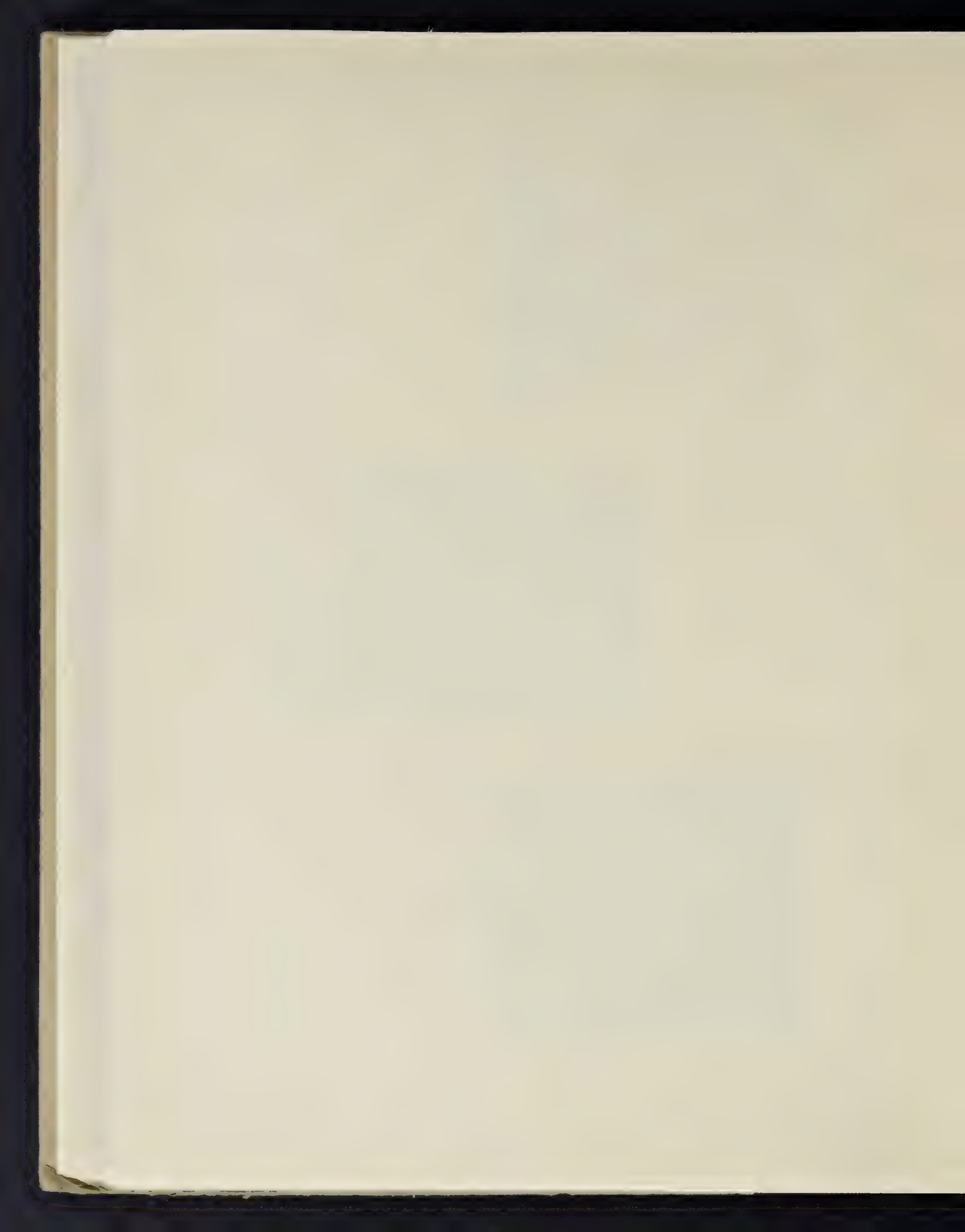
No. 1

No. 3

No. 2

KARLSRUHE. Großherzogl. Bibliothek.

Cod. Aug. XXXVII.





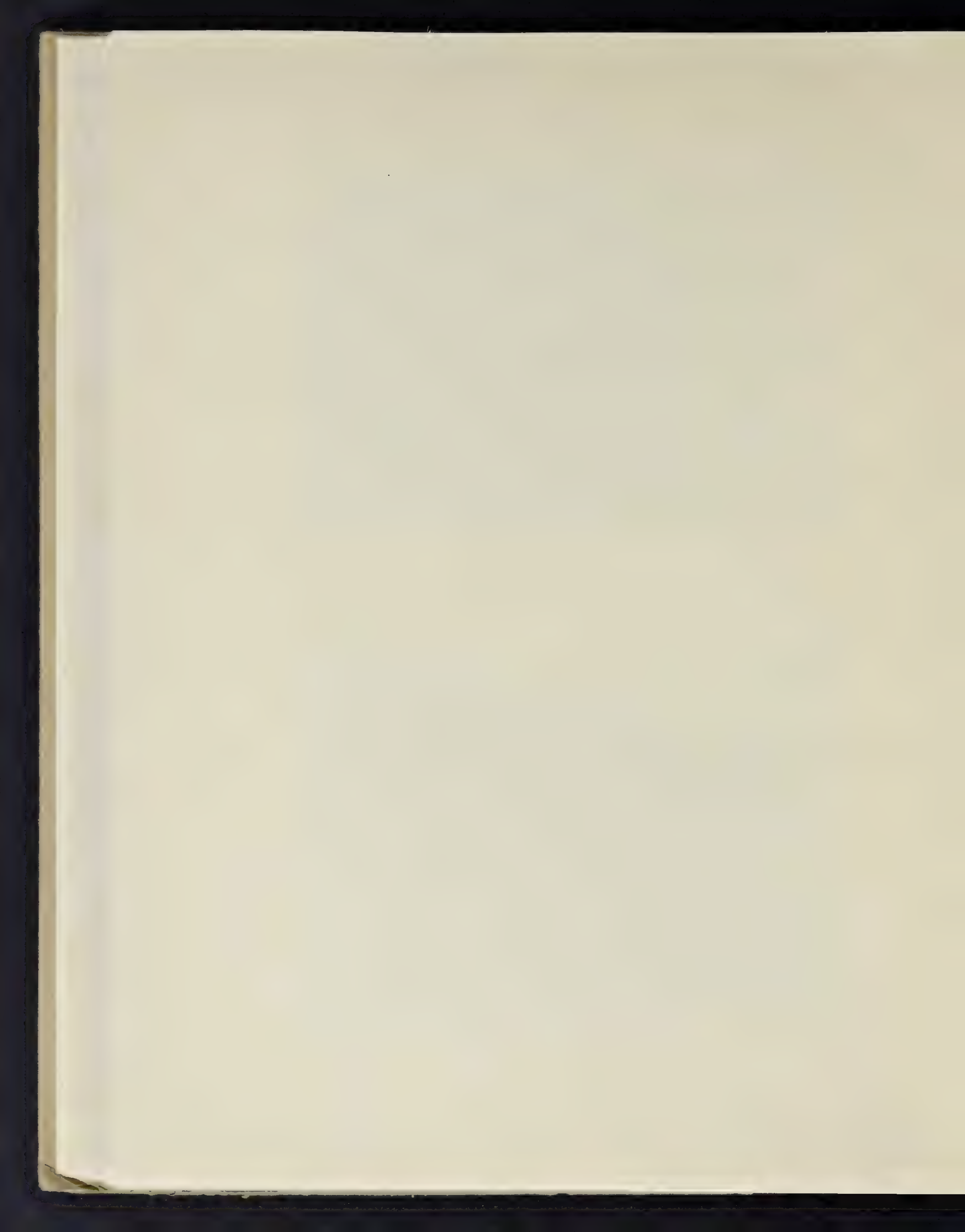
No. 1

LEIPZIG. Stadtbibliothek. Cod. CXC.



No. 2

CAMBRIDGE. Fitzwilliam-Museum. Lectionar.





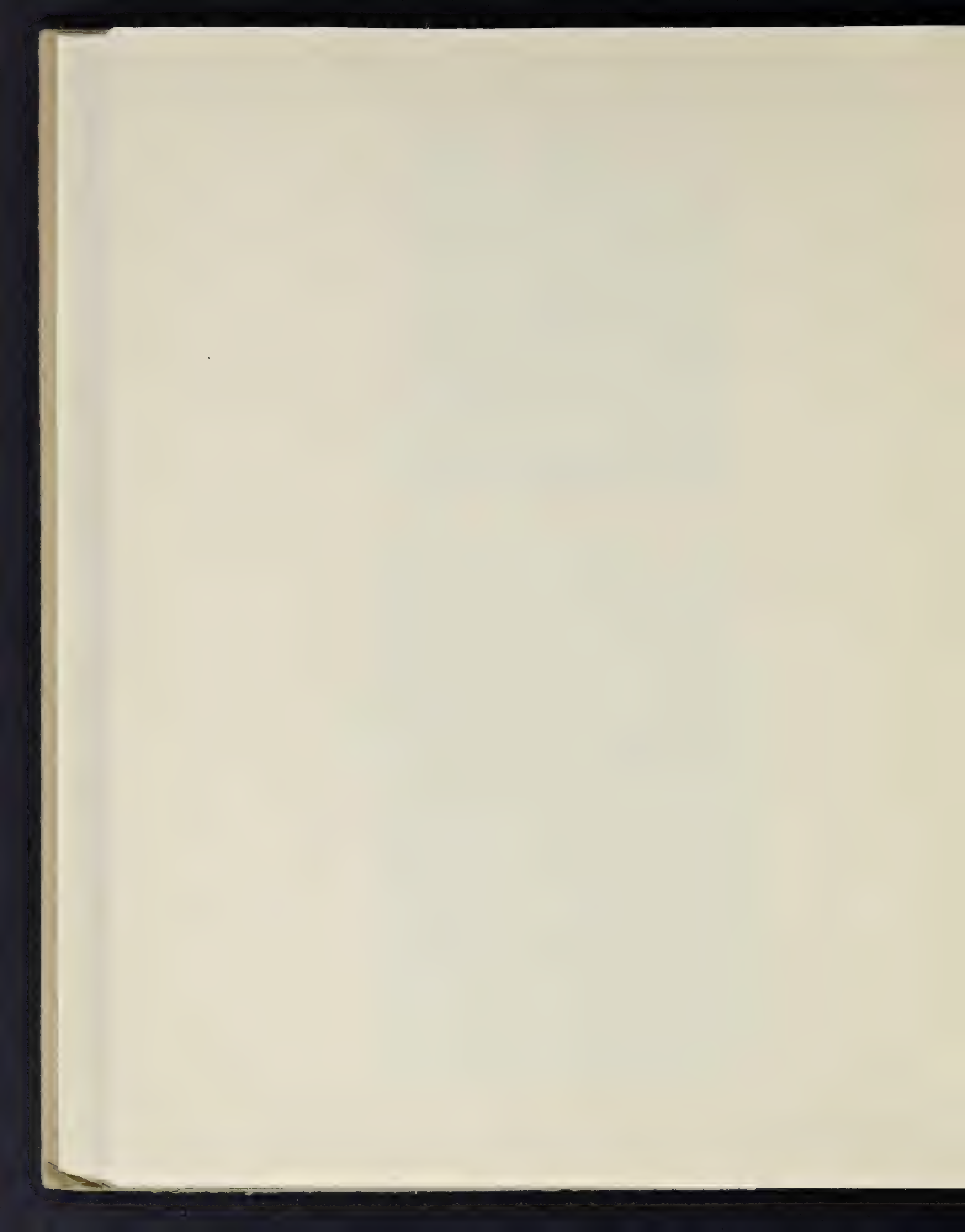
No. 1

INCIPIT EPISTOLA DE
VITA SCI UOALRICI
CONFESSORIS.
REVERENTISSIMO PATRI FRIDEBOLDO AC
uero se.c. afr. c martyris
alumno. Bern. dīma
tris mancipium. cum omni con
tubernio augiensium fratrum
summum et indeficiens bonū

MIRAE CARITATIS VIRTUS EX
dulcifluo pectoris tui ema
nans fonte id exiguitati meae
iniunxit officii. ut libellum

No. 2

WIEN. Hofbibliothek. Cod. 573



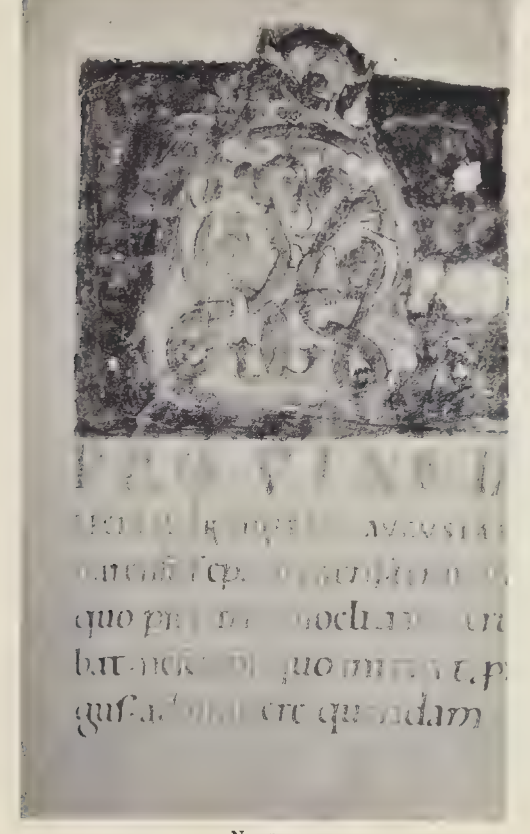


HODIE DNI UDALRICI

MPS MITISS
me & clementissime ds
aeterne qui nos annua
sione depositionis sci UDALRICI glo
si confessoris tui laetificas. eius suffra
tibus meritis concede ppitius. ut ab
imminentibus periculis liberemur & ea
gaudiis pfrui mereamur. P.
hec munera qs dne clementer suscipe
intercedente sco Udalrico confessor
nobis salutaria ee concede. P
Gustu salutaris hostie recreati omnipo
tiam tuā dne suppliciter exoramus

No. 2

LONDON. Britisches Museum. Cod. Harl. 2908



No. 1

WIEN. Hofbibliothek. Cod. 573.



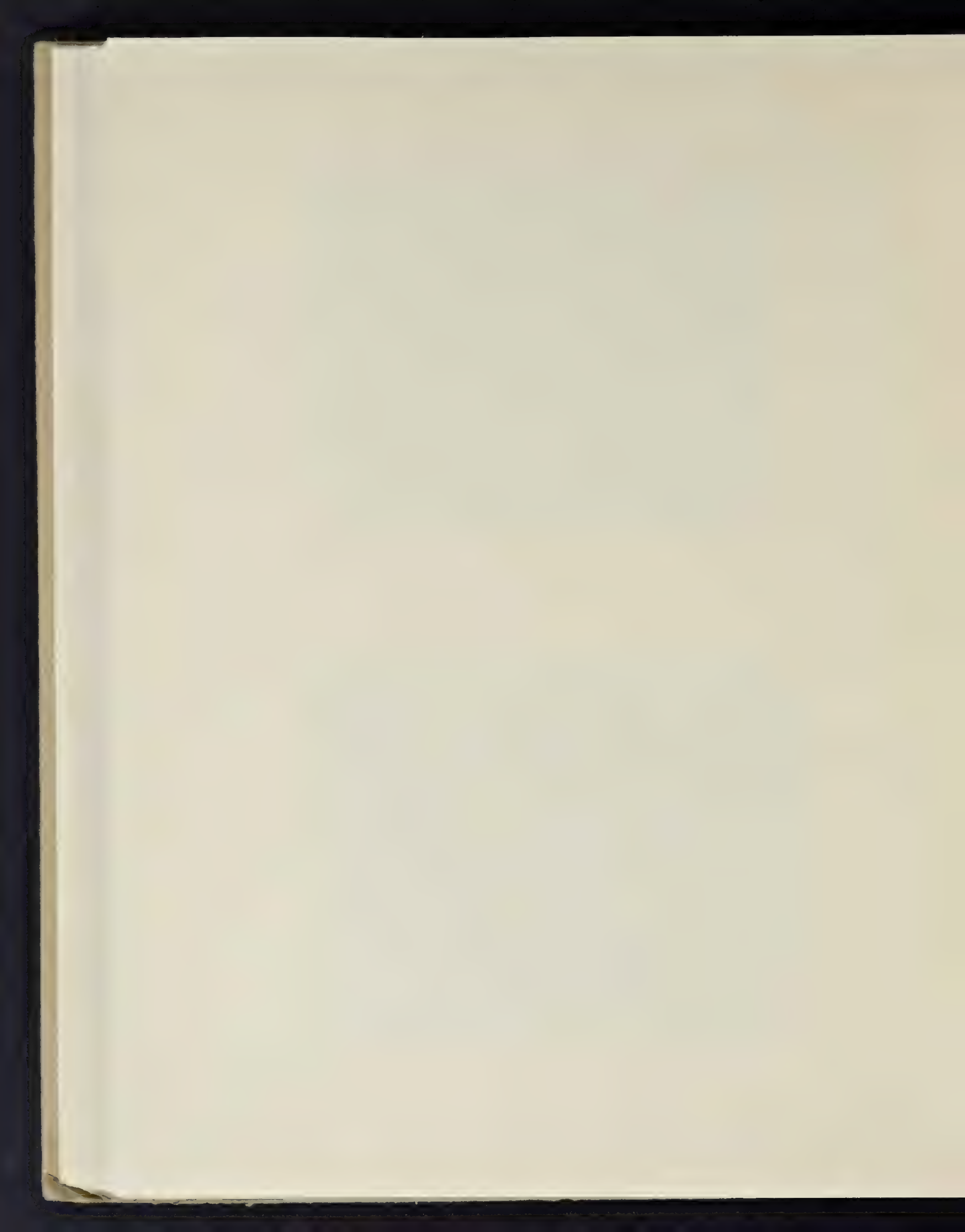


No. 1



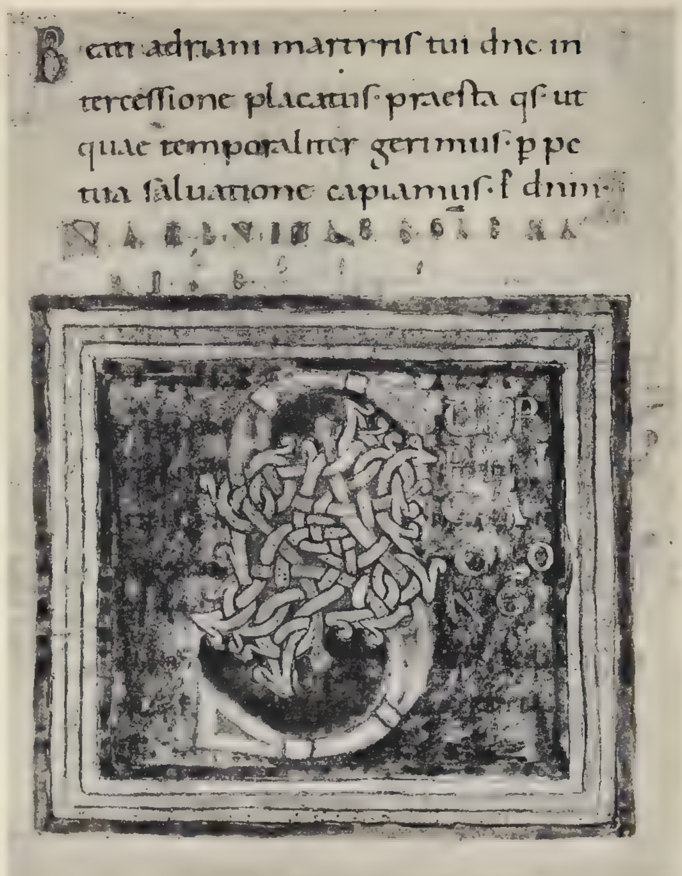
No. 2

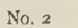
LONDON. Britisches Museum. Cod. Harl. 2908





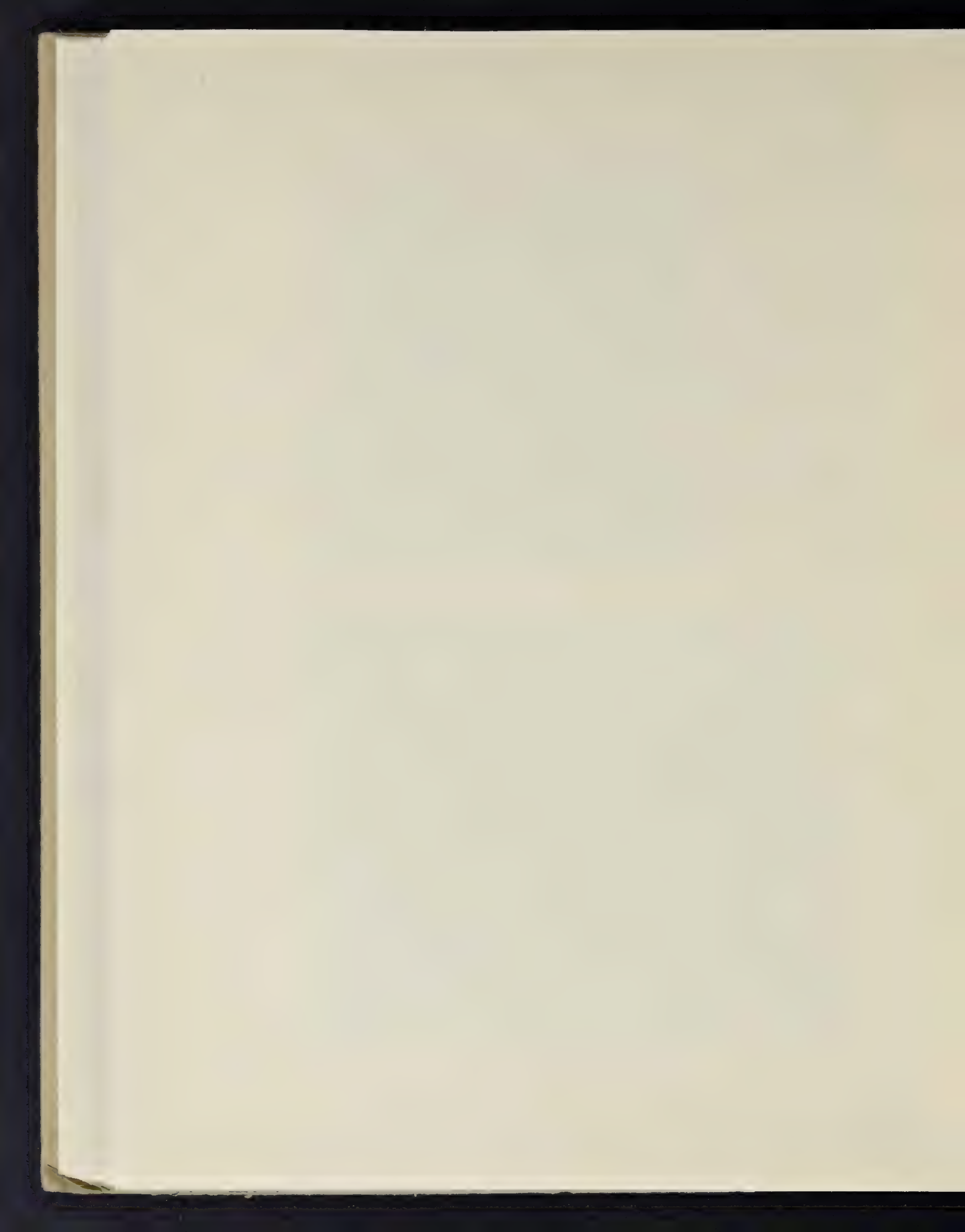
No. 1





No. 2

FLORENZ. National-Bibliothek. Arm. II. Cod. 37.



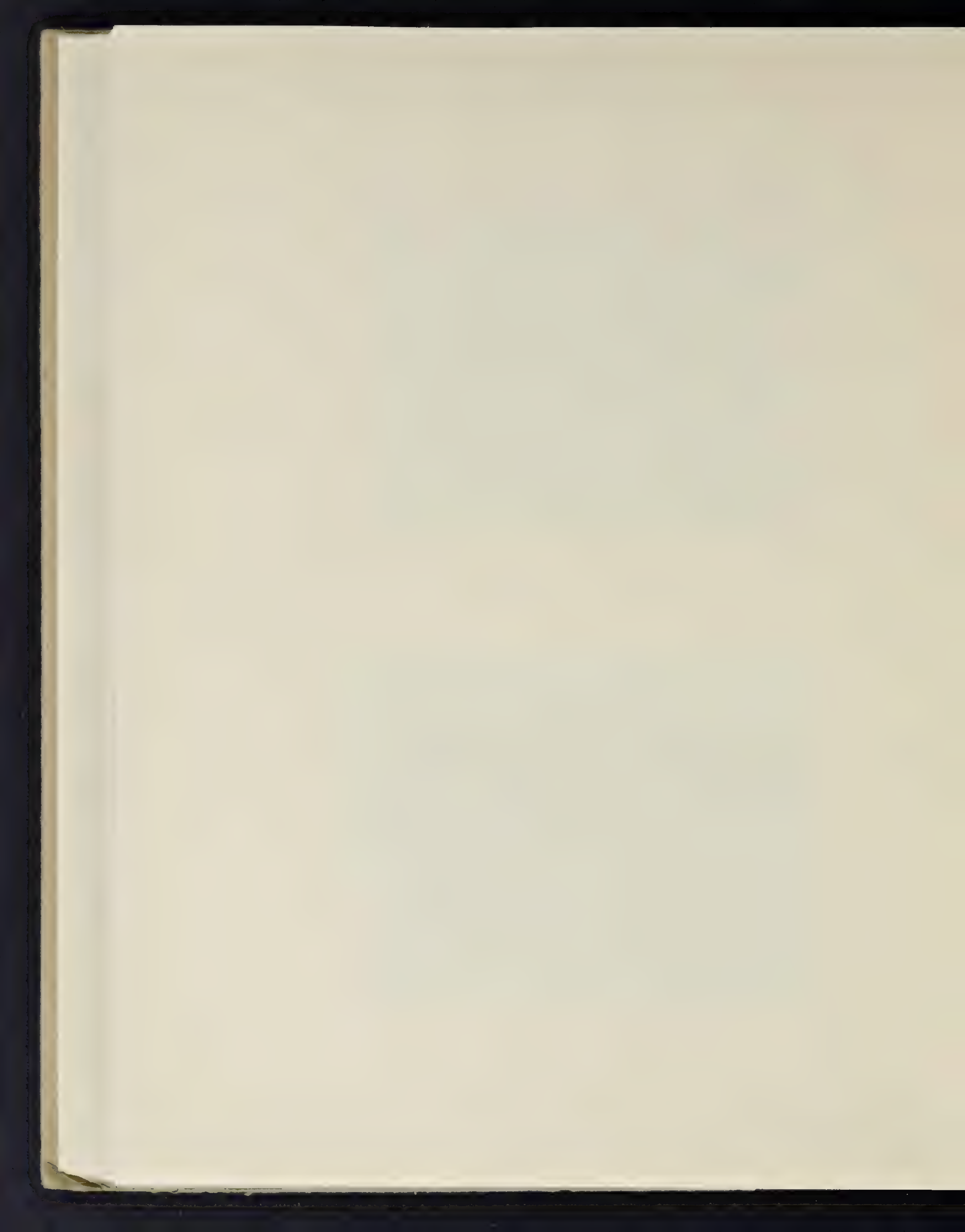


No. 1



No. 2

LONDON. Britisches Museum. Cod. Add. 20692.



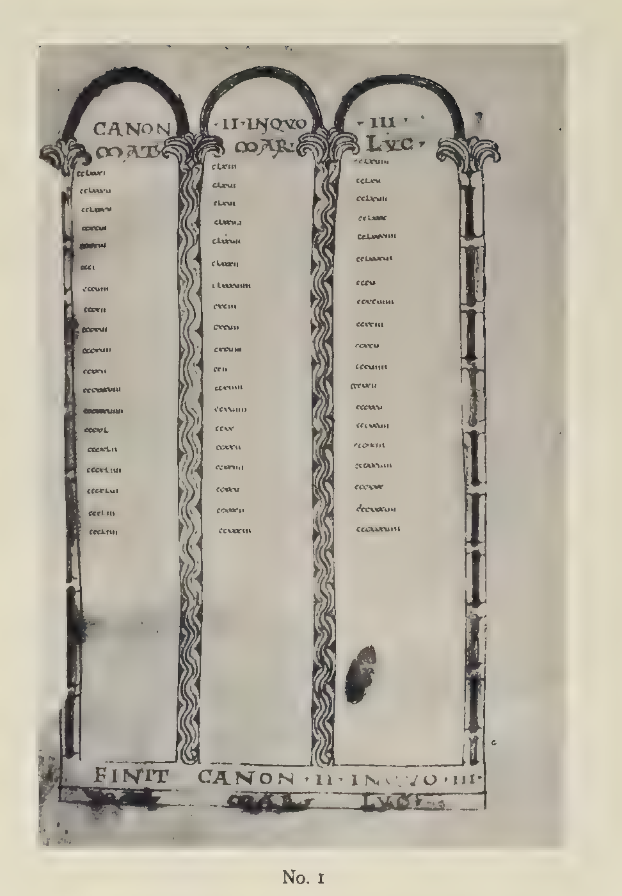
No. 1



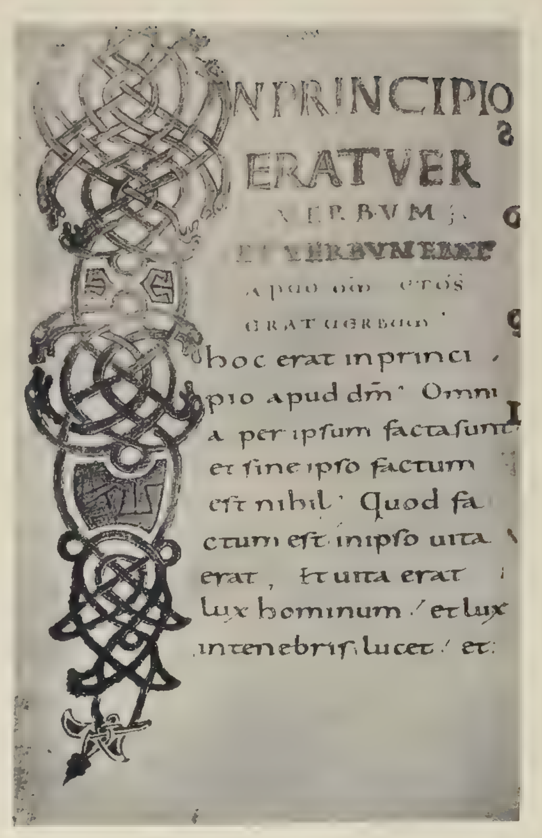
No. 2

ROM. Vatikanische Bibliothek. Cod. Barb. lat. 711.





No. 1


INPRINCIPIO
ERAT VER
BUM

hoc erat inprinci
pio apud dm̄. Omni
a per ipsum facta sunt
et sine ipso factum
est nihil. Quod fa
ctum est in ipso uita
erat, et uita erat
lux hominum. et lux
in tenebris lucet. et

No 2

FULDA. Ständ. Landesbibliothek. Cod. A a. 8.









LEIPZIG. Stadtbibliothek. Cod. CXC.









LEIPZIG. Stadtbibliothek. Cod. CXC.



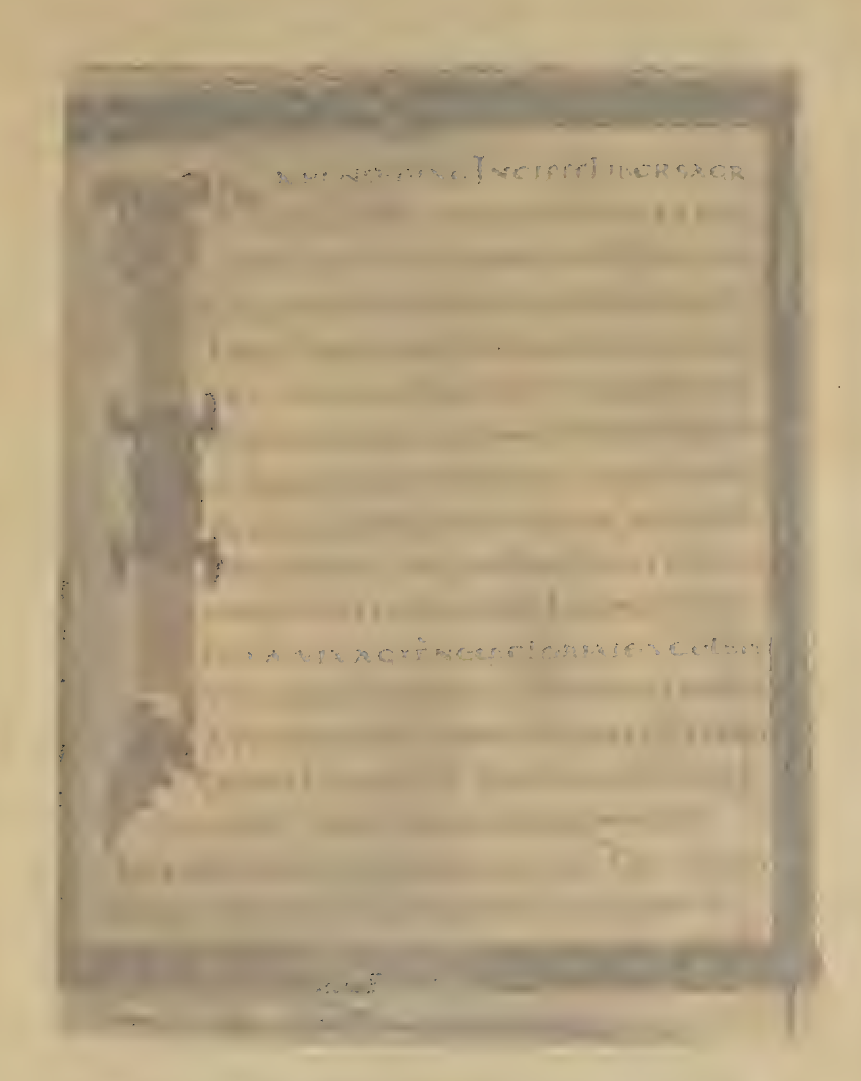




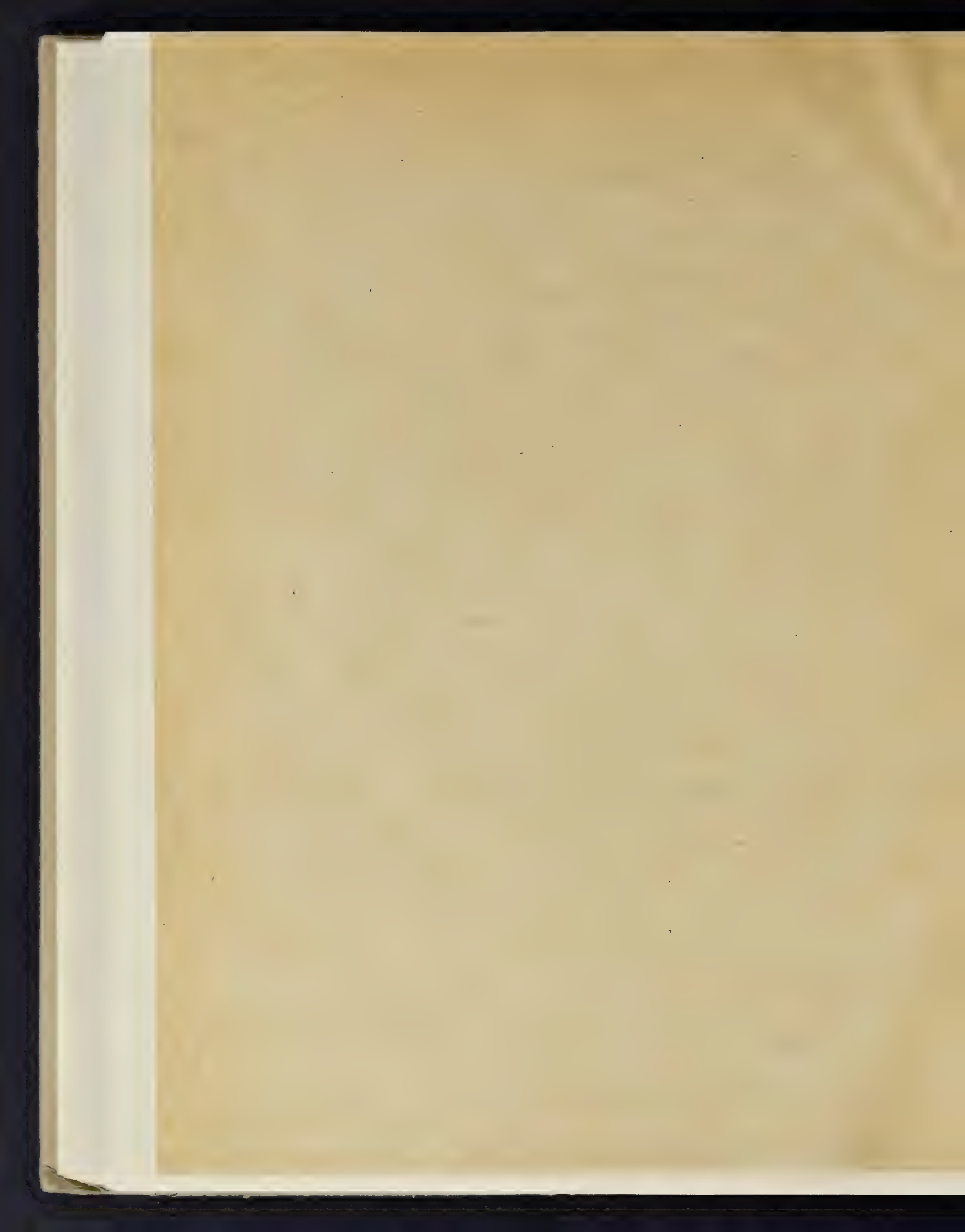


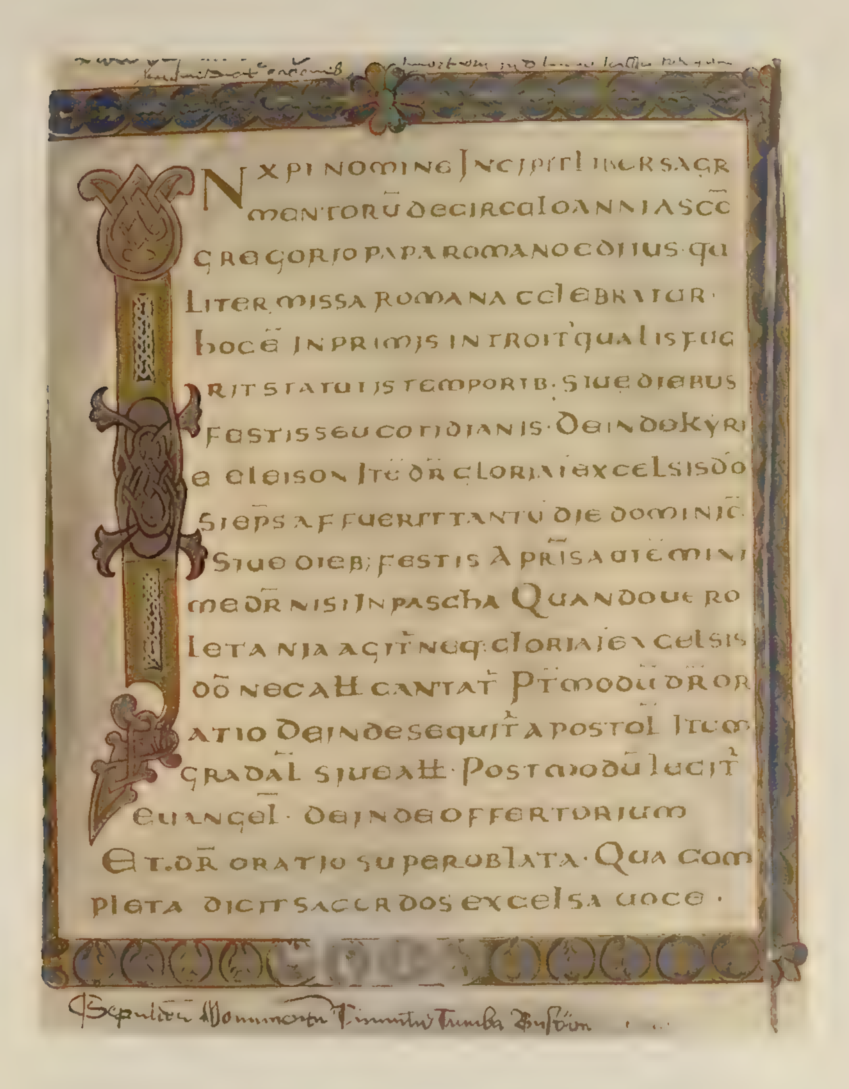
LEIPZIG. Stadtbibliothek. Cod. CXC.





FULDA. Ständ. Landesbibliothek. Cod. A a.136.



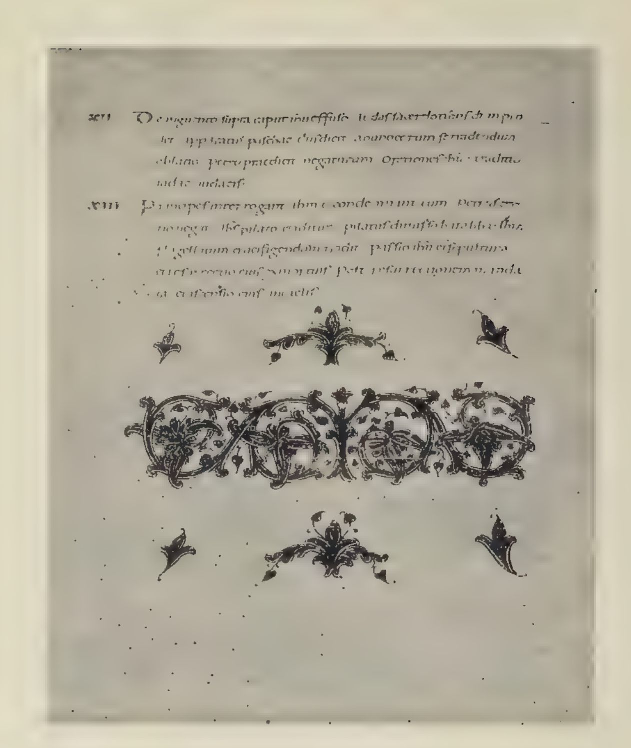


IN XPI NOMINE INCIPIT LIBER SACR
MENTORU DE CIRCULO ANNI A SCO
GREGORIO PAPA ROMANO EDITUS QUA
LITER MISSA ROMANA CELEBRATUR·
HOC E INPRIMIS INTROIT QUALIS FUE
RIT STATUTIS TEMPORIB· SIUE DIEBUS
FESTIS SEU COTIDIANIS· DEINDE KYRI
E ELEISON ITE DR GLORIA IN EXCELSIS DO
SI EPS AFFUERIT TANTU DIE DOMINIC
SIUE DIEB; FESTIS A PRB AUTE MINI
ME DR NISI IN PASCHA QUANDO UE RO
LETANIA AGIT NEQ GLORIA IN EXCELSIS
DO NEC ALL CANTAT POST MODU DR OR
ATIO DEINDE SEQUIT APOSTOL ITEM
GRADAL SIUE ALL· POST MODU LEGIT
EUANGEL· DEINDE OFFERTORIUM
ET DR ORATIO SUPER OBLATA· QUA COM
PLETA DICIT SACERDOS EXCELSA UOCE·

FULDA. Ständ. Landesbibliothek. Cod. A a.136.

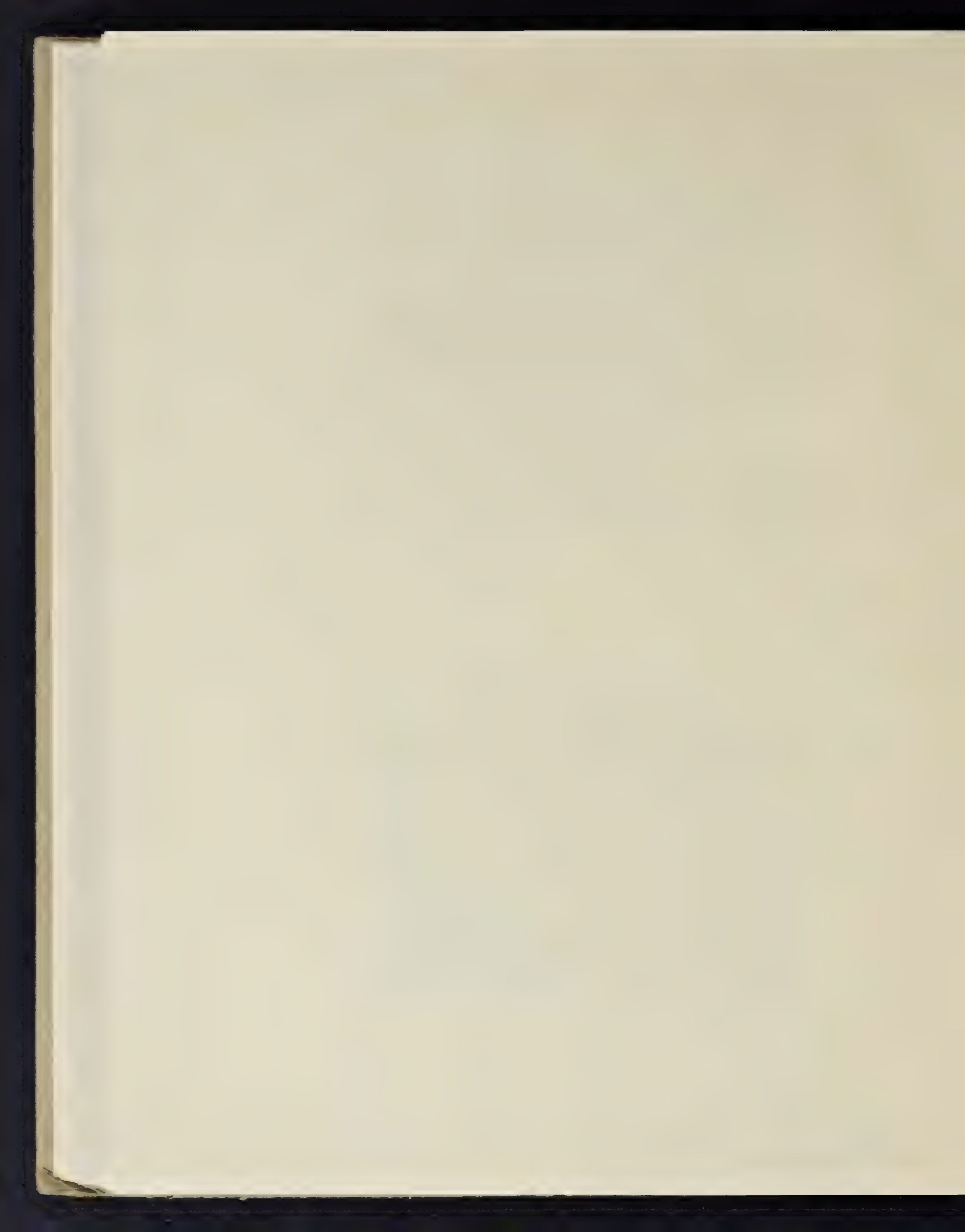


No. 1



No. 2

WEIMAR. Großherzogl. Bibliothek. Ms. fol. 1.



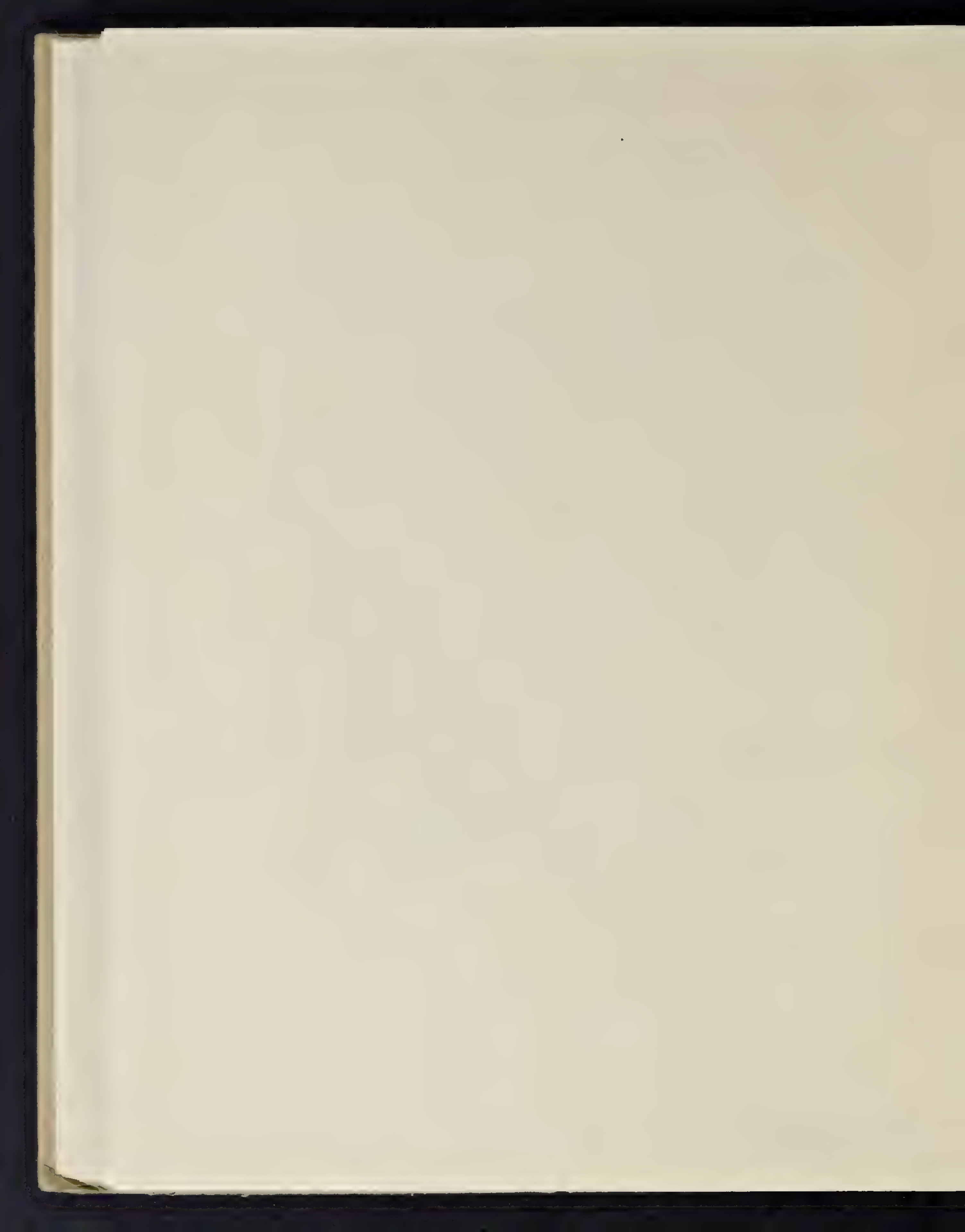






MÜNCHEN. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek.

Clm. 11019 c. p. 32.



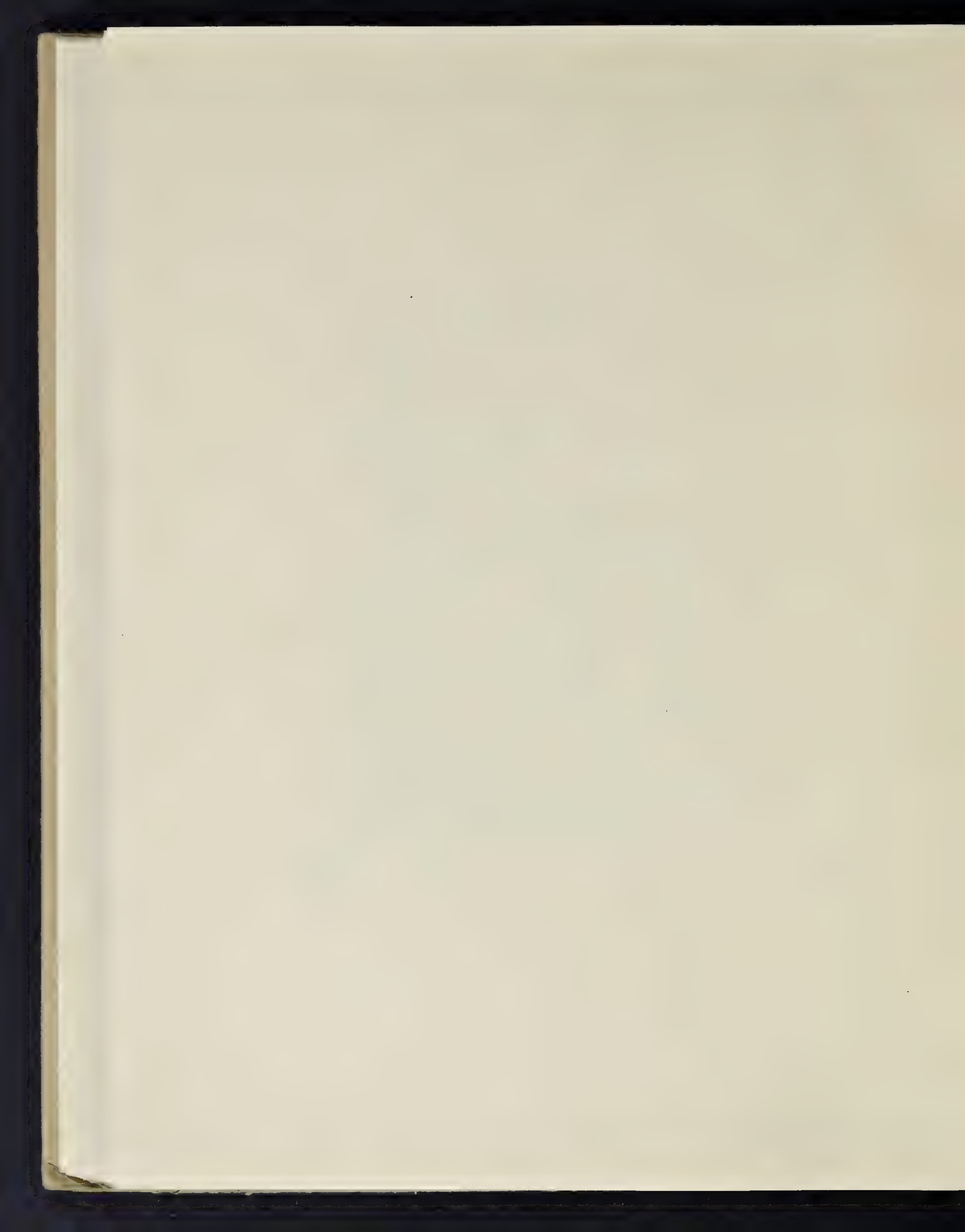






MÜNCHEN. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek.

Clm. 11019 c. p. 32.



Druck des Textes
von Emil Herrmann senior, Leipzig,
der einfarbigen Lichtdrucktafeln bei C. G. Röder, Leipzig, der
farbigen bei C. G. Röder, Leipzig, und F. Bruckmann, München,
Einband von H. Sperling, Leipzig, nach
Entwurf Erich Gruners.

Die ersten 50 Exemplare wurden numeriert.



